Aus
Natur und Geisteswelt

591

J. Körner

Das Nibelungenlied

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY

B. G. Teubner · Leipzig · Berlin

Die Sammlung
„Aus Natur und Geisteswelt"

nunmehr über 800 Bände umfassend, bietet wirkliche „Einführungen" in abgeschlossene Wissensgebiete für den Unterricht oder Selbstunterricht des Laien nach den heutigen methodischen Anforderungen und erfüllen so ein Bedürfnis, dem weder umfangreiche Enzyklopädien, noch skizzenhafte Abrisse entsprechen können. Die Bände wollen jedem geistig Mündigen die Möglichkeit schaffen, sich ohne besondere Vorkenntnisse an sicherster Quelle, wie sie die Darstellung durch berufene Vertreter der Wissenschaft bietet, über jedes Gebiet der Wissenschaft, Kunst und Technik zu unterrichten. Sie wollen ihn dabei zugleich unmittelbar im Beruf fördern, den Gesichtskreis erweiternd, die Einsicht in die Bedingungen der Berufsarbeit vertiefend.

Die Sammlung bietet aber auch dem Fachmann eine rasche zuverlässige Übersicht über die sich heute von Tag zu Tag weitenden Gebiete des geistigen Lebens in weitestem Umfang und vermag so vor allem auch dem immer stärker werdenden Bedürfnis des Forschers zu dienen, sich auf den Nachbargebieten auf dem laufenden zu erhalten. In den Dienst dieser Aufgaben haben sich darum auch in dankenswerter Weise von Anfang an die besten Namen gestellt, gern die Gelegenheit benutzend, sich an weiteste Kreise zu wenden.

Seit Herbst 1925 ist eine Neuerung insofern eingetreten, als neben den Bänden im bisherigen Umfange solche in erweitertem, etwa anderthalbfachem zu 1 ½fachem Preise ausgegeben werden, weil abgeschlossene Darstellungen größerer Gebiete auf beschränkterem Raume heute schwer möglich sind. Diese Bände, die die Nummern von 1001 ab tragen, erscheinen, um die Einheitlichkeit der Sammlung zu wahren, in der gleichen Ausstattung wie die übrigen Bände. Sie sind nur auf dem Rückentitel durch je ein Sternchen über und unter der Nummer besonders gekennzeichnet.

Alles in allem sind die schmucken, gehaltvollen Bände besonders geeignet, die Freude am Buche zu wecken und daran zu gewöhnen, einen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden.

Jeder der meist reich illustrierten Bände
ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

Leipzig, im März 1927. **B. G. Teubner**

Ein vollständiges nach Wissenschaftsgebieten geordnetes Verzeichnis versendet auf Wunsch der Verlag, Leipzig, Poststraße 3/5

LG
N579
YkN

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

591. Band

Das Nibelungenlied

Von

Josef Körner

223021
29. 5. 28

Verlag und Druck von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1921

Den geliebten Geschwistern

Erna und Max

gewidmet

Germany

Schutzformel für die Vereinigten Staaten von Amerika:
Copyright 1921 by B. G. Teubner in Leipzig

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten

Vorwort.

Man darf freilich nicht rasten, bis man sich völlig klar gemacht hat, wie dieses und die übrigen Heldenlieder so geworden sind, oder doch werden konnten, wie sie nun als Erscheinung dastehen.

Uhland an Lachmann, 20. Julius 1827.

Dieser Versuch, Werden und Wesen des Nibelungenliedes nach dem heutigen Stand des Wissens darzustellen, rückt im Gegensatz zu dem dankbar benützten trefflichen Büchlein von Georg Holz („Der Sagenkreis der Nibelungen", 2. Auflage, Leipzig 1914, Quelle & Meyer) nicht die alte Sage, sondern das mittelhochdeutsche Epos als individuelles Kunstwerk energisch in den Blickpunkt der Betrachtung; alle einschlägigen Probleme werden nur so weit erörtert, als sie für die historische Erkenntnis und ästhetische Würdigung dieser Dichtung von Belang sind.

Meine Schrift beruht nur zum geringern Teile auf eigener Forschung, überall jedoch auf eigenem Nachdenken. Darum fühle ich mich solchen Büchern und Abhandlungen, durch welche dieses angeregt ward, nicht minder verpflichtet als den andern, deren gesicherte Resultate ich mir unmittelbar aneignen durfte; neben den bedeutenden Werken der modernen Homerforschung (Bethe, Cauer, Drerup, Rothe, Wilamowitz) sind da vor allem Matthias Murkos aufschlußreiche Forschungen über die südslawische Volksepik zu nennen. Die fast schon unübersehbare Literatur über das Nibelungenlied habe ich, soweit dies einem einzelnen überhaupt noch möglich ist, gewissenhaft durchgearbeitet; Kenner werden im Texte leicht bemerken, an welche Gewährsmänner ich mich jeweils angeschlossen, gegen welche ich bisweilen polemisiert habe, wenn auch die populäre Form der Darstellung es verbot, dieselben immer am gehörigen Orte anzuführen. Reichen Gewinn boten mir die Arbeiten von W. Braune, H. Fischer, O. L. Jiriczek, E. Mogk, G. Neckel, F. Panzer, E. Schröder, F. Vogt, den allermeisten die mannigfachen Beiträge von Andreas Heusler. Großen Nutzen gewährte Bartschens kritische Ausgabe des Nibelungenliedes, insbesondre sein Wörterbuch; in ästhetischer Hinsicht habe ich von Wilhelm Grimm und Ludwig Uhland viel gelernt. Die hier vorgetragene Auffassung der Textgeschichte erfährt nähere Begründung in meiner Abhandlung „Die Klage und das Nibelungenlied" (Leipzig 1920, O. R. Reisland).

Prag, im September 1920. **Jos. Körner.**

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung: Die Entdeckung des Nibelungenliedes 5

I. Die Kunstform 8

1. Die Wolf-Lachmannsche Epentheorie 8
2. Kritik der Liedertheorie 12
3. Die Geburt des deutschen Epos 19

II. Die Überlieferung des Textes 24

III. Der Stoff 30

1. Die Theorien vom Wesen und Ursprung der Heldensage . . 30
2. Geschichte der Nibelungensage 33
   a) Die deutschen Sagenquellen 33
   b) Die nordischen Sagenquellen 35
   c) Mythos und Geschichte in der Nibelungensage 40
   d) Unterschied der deutschen und der nordischen Sagenversion 47
3. Die Quellen des Nibelungenliedes 51

IV. Das Nibelungenlied als Kunstwerk 58

1. Komposition 58
   a) Motivverwertung und Charakteristik 58
      1. Sivrit 58
      2. Prünhilt 64
      3. Die Burgondenkönige 66
      4. Dietrich 69
      5. Etzel 71
      6. Die Vorkämpfer 72
      7. Rüedeger 74
      8. Hagen 76
      9. Kriemhilt 82
   b) Gliederung und Aufbau der Handlung 89
2. Technik 93
   a) Das Leitmotiv der Vordeutungen 93
   b) Sonstige Kunstmittel 100
3. Stil 107
   a) Volksepos, höfisches Epos, Spielmannsepos 107
   b) Die metrische Form 116

Einleitung.

Die Entdeckung des Nibelungenliedes.

Wir leben in einer Epoche, die das Mittelalter innerlich nachzuerleben bemüht und befähigt ist. Machen sich doch heute allenthalben Strömungen geltend, die, bisher Gültiges umwertend, ein dem „gotischen" Geiste wahlverwandtes Kulturzeitalter heraufzuführen scheinen. Auf philosophischem Gebiet lebt eine Scholastik wieder auf, in religiöser Beziehung strebt man neuer Gebundenheit zu, in den Künsten ist ein bewußtes Sichabwenden von Naturtreue und Naturnachahmung wahrzunehmen, worin bis vor kurzem aller Sinn der Kunst erblickt worden ist. Jetzt erst, da wir Ähnliches erleben, sind wir imstande, die Kunst des Mittelalters richtig zu würdigen, und wir begreifen, daß vieles, was bisher an den mittelalterlichen Kunstwerken als Unvermögen und Unvollkommenheit erschien, wohlerwogener Absicht seinen Ursprung verdankt. Indem wir nicht länger mit dem zufälligen und ungebührlichen, von der antik-klassischen Kunsttheorie hergenommenen Maßstab an die mittelalterlichen Kunstwerke herantreten, wird es möglich, dieselben aus sich selbst heraus zu beurteilen. Und da bietet sich uns das Schauspiel einer künstlerischen Entwicklung dar, wie sie, was Folgerichtigkeit ihrer innern Struktur, Geschlossenheit und Schärfe ihres Gepräges und historische Bedeutung betrifft, nur mit der verglichen werden kann, die wir den Griechen zu danken haben. Nicht unberechtigterweise haben die deutschen Romantiker jenes Zeitalter mit sehnsüchtigen Augen angeschaut; denn ihm eignete einzig in aller deutschen Geschichte der seither vergeblich angestrebte Besitz einer einheitlichen Kultur, in welcher sämtliche künstlerischen Kräfte ebenmäßig tätig waren: Baukunst, Bildnerei und Malerei und, ihnen das Gleichgewicht haltend, die — selbst wieder mit der Musik verschwisterte — Wortkunst. Und zu den hohen Ausdrücken jenes Wesens zählt in erster Linie das Nibelungenlied.

Bekanntlich hat eine unselige Geschichte der deutschen Nation das Glück fortdauernder Nachwirkung einmal errungener Kulturwerte ver-

kümmert. Bei den Griechen sehen wir, wie die Gesänge Homers, das älteste Denkmal ihres Schrifttums, vom grauen Altertum bis zum Untergang ihrer Freiheit im Mittelpunkt der nationalen Bildung stehen; bei den Italienern ist Dante Grund- und Eckstein der völkischen Kultur geworden. Den Deutschen war ein Gleiches versagt. Wohl besaßen sie zur Zeit der großen Staufenfürsten ein, trotz der starken Abhängigkeit vom fortgeschritteneren Westen als eigenwüchsig zu bezeichnendes Geistesleben von ansehnlicher Bedeutung. Aber in den heillosen religiösen Streitigkeiten ging mit der politischen und wirtschaftlichen Größe auch aller Kulturbesitz der Nation zugrunde, und nach dem Dreißigjährigen Kriege war so gut wie nichts mehr davon vorhanden. So stehen wir vor der schier unbegreiflichen Tatsache, daß das Nibelungenlied, die größte Schöpfung des deutschen Schrifttums vor dem Auftreten unserer Klassiker, eine Dichtung, die in der Hochblüte des Mittelalters nachweislich nicht geringen Ansehens und weiter Verbreitung sich erfreute, von der Nation ganz vergessen und, wenn man von vereinzelten Spuren sehr flüchtiger Kenntnis im 17. Säkulum absieht, mehr als ein Jahrhundert lang völlig verloren und verschollen blieb.

Von dem Zustand vollkommener Verwahrlosung, in welchem der Westfälische Friede sie zurückließ, hat sich die deutsche Nation mit überraschender Schnelligkeit erholt. Ihre Bildung, die nicht, wie es beglückteren Völkern beschieden war, auf dem freien Felde ihrer Geschichte ungestört wachsen und reifen konnte, ist in den Treibhäusern des 18. Jahrhunderts künstlich, aber um so prächtiger aus frischem Samen aufgezüchtet worden. Die Pioniere der Dichtung und Wissenschaft, die am Eingang des Aufklärungszeitalters ihrem Volke ein neues Geistesleben zu schaffen strebten, mußten, da der Zusammenhang mit der nationalen Vergangenheit völlig gelöst war, ihr Ziel auf dem Umwege vorläufiger Nachahmung der kulturell überlegenen Nachbarnationen zu erreichen suchen. Führer der einen Gruppe, welche den stammverwandten Engländern anhing, waren die Schweizer Gelehrten Bodmer und Breitinger; an der Spitze der andern, franzosenfreundlichen, stand der Leipziger Professor Gottsched. Beide Parteien aber erkannten, daß es not tue, darüber hinaus den Anschluß an die eigene Vergangenheit zu finden. In dieser Hinsicht war Bodmer der beflissenere, und er wußte auch seinen Freunden und Schülern werktätiges Interesse für solche Beschäftigung einzuflößen. Seinem Anstoß ist u. a. auch der junge Mediziner Jakob Hermann Obereit gefolgt, der bei einem Besuche des Schlosses Hohen-

ems in Vorarlberg daselbst am 29. Juni 1755 eine Handschrift des Nibelungenliedes (die heute als C bezeichnete) auffand. Noch in derselben Nacht gab er seinem Meister Kunde von dem wichtigen Funde, und Bodmer machte sich die Entdeckung alsogleich zunutze, legte 1757 (ohne den Namen des wahren Entdeckers auch nur zu erwähnen) den zweiten Teil des Liedes samt der Klage, nebst einigen Proben aus dem ersten Teile, in Druck. Die Tatsache, daß nur die Hälfte der Handschrift ihm der Bekanntmachung wert erschien, besagt zur Genüge, wie wenig er ihrer ästhetischen und literarhistorischen Bedeutung sich bewußt war. Und daß ein Herausgeber, der selber im Herzen halb verachtet, was er dem Publikum anbietet, nicht viel Beifall finden wird, ist verständlich. So blieb denn dieser erste Abdruck völlig unbeachtet; und das war auch aus andern Gründen nur natürlich. Besaß man doch damals nichts, womit die durch Bodmer und Gottsched eben zutage geförderten mittelhochdeutschen Dichtungen hätten verglichen werden können. Das Isolierte aber bleibt immer fremd und unverstanden. Sollten die alten Gedichte und mit ihnen das Nibelungenlied gebührende Wertschätzung finden, so mußte vorerst einer dreifachen Forderung entsprochen werden. Der nationale Geist mußte neu belebt und gestärkt werden, damit der Deutsche mit Stolz und Liebe die Denkmäler seiner Vorzeit erfasse; dies leistete der Siebenjährige Krieg, in dem nach langer Zeit zum erstenmal wieder deutsche Waffen den Sieg davontrugen über das bisher kriegstüchtigste Volk Europas: die Franzosen. Es mußte die gelehrte Stubenpoesie urwüchsiger Dichtung weichen, der Sinn für Natur geweckt werden; dies ist Herders Verdienst gewesen. Es mußte die Kenntnis des Mittelalters gefördert und vertieft werden; auch nach dieser Seite hin hat Herder bahnbrechend gewirkt. Als dann zu Ende des 18. Jahrhunderts, nachdem neben der durch Obereit entdeckten auch noch eine andere Handschrift hervorgetreten war, ein Schüler Bodmers, Christoph Heinrich Myller, Lehrer am Joachimsthalschen Gymnasium zu Berlin, in seiner „Sammlung deutscher Gedichte des 12., 13. und 14. Jahrhunderts" das Nibelungenlied zum andernmal und jetzt vollständig abdruckte (1782), da geschah zwar auch noch nicht lebhafter Zuspruch, aber ein Mann wenigstens fand sich, der den hohen Wert des Dargebotenen erkannte und dafür mit dem ganzen Gewicht seines Namens eintrat: Johannes von Müller, der erste Geschichtschreiber seiner Zeit, der „deutsche Tacitus". In den „Göttingischen Gelehrten Anzeigen" des Jahres 1783 besprach er kenntnisreich und einsichtig

das alte Gedicht und gab der Hoffnung Ausdruck, daß das Nibelungenlied die „teutsche Ilias" würde. Es ist nicht ganz leicht zu ermessen, was solch ein Ausspruch damals zu bedeuten hatte. Ein vollständig unbekanntes Literaturwerk wird da mit einem Male in die unmittelbare Nähe jener Schöpfung gerückt, in der die Zeit das Höchste erblickte, was je auf dem Gebiete der Dichtkunst geleistet worden war. Und diese Zusammenstellung blieb fortan Axiom; sie ist seither kaum noch in Frage gestellt und nur in geringem Maße eingeschränkt worden. So war es ein glücklicher Reisesegen, den Müller dem deutschen Epos auf den Weg gab, für seine Wertung und Würdigung unschätzbar. In andrer Hinsicht aber ist der ehrenvolle Vergleich nichts weniger als glücklich zu nennen; er eröffnete einen Irrweg, der die Wissenschaft ein Jahrhundert lang von der Wahrheit und richtigen Erkenntnis fernhalten sollte.

I. Die Kunstform.

1. Die Wolf-Lachmannsche Epentheorie.

Die Homerischen Gedichte standen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts im Vordergrund des Interesses der Gelehrten wie aller Gebildeten überhaupt. Es war noch nicht lange her, daß man die ewige Größe des Griechen verkannt und ihn weit hinter seinen Nachahmer Virgil gestellt hatte. Und wie's zu geschehen pflegt: die neue Erkenntnis führte alsbald zum Extrem, es tat sich zwischen Virgil und Homer eine so unermeßliche Kluft auf, daß die beiden nicht mehr als dem Werte nach unterschiedliche Ependichter erschienen, sondern als Repräsentanten grundverschiedener Arten des Dichtens überhaupt; dem mechanischen Verfertiger der Kunstpoesie stellte man eine nicht gemachte, sondern organisch gewordene Naturpoesie entgegen. Die Auffassung Homers als eines solchen Naturdichters haben zuerst die Engländer (Thomas Blackwell 1735) in Gang gebracht und bei seiner Beurteilung angewendet. Von ihnen hat Herder diese Idee übernommen, fortgebildet und vertieft, er hat in den Homerischen Gedichten nicht mehr Epopöe im Sinne des Aristoteles, sondern lebendige Volksgeschichte gesehen. Die deutsche Romantik endlich, auf Herder fußend, übertrieb diesen Gedanken ins Mystische, dergestalt, daß die Person des Dichters ganz verblaßte und das Volk der eigentliche Schöpfer

des Epos wurde. „Jedes Epos muß sich selbst dichten, von keinem Dichter geschrieben werden", erklärte der junge Jakob Grimm, und „ewig gegründet unter allen Völker- und Länderschaften" schien ihm die Unterscheidung zwischen Natur- und Kunstpoesie. Genährt worden war diese zunächst rein spekulativ gewonnene Antithese durch das aufsehenerregendste literarische Ereignis des Jahrhunderts, die „Entdeckung" des Ossian. Eine Parallelisierung Ossians mit Homer lag nur zu nahe, und so dachte man sich leicht die griechischen Epen auf ähnliche Weise entstanden, wie Macpherson angeblich die Ossianischen Gesänge zustande gebracht hatte: durch nachträgliche Sammlung auf Grund mündlicher Überlieferung.

Alle diese mit dem Wesen und Ursprung der Homerischen Epen befaßten Gedankengänge trug im Ausgange des 18. Jahrhunderts ein deutscher Gelehrter, Friedrich August Wolf, in seinem in glänzendem Latein geschriebenen berühmten Buche „Prolegomena ad Homerum" (1795) zusammen. Es enthält kaum etwas, was nicht wenigstens im Keime schon von andern ausgesprochen war, und namentlich von Herder, dessen intuitive Anschauung er wissenschaftlich zu begründen suchte, war Wolf stark abhängig; aber indem seine Schrift unumwunden aussprach, was damals auf allen Zungen lag, die verschiedenen dem gleichen Ziele zugewandten Ideen geistvoll verknüpfte, die mannigfachen, je einzeln freilich schon von andern erkannten Probleme in lichtvoller Behandlung zu einheitlichem Bau zusammenfügte, erweist sie sich dennoch als das Werk eines Genies. Die Schrift behauptet, daß zu der Zeit, in welcher Homer gelebt haben soll, die Schreibkunst bei den Griechen noch nicht bekannt oder doch nicht zu literarischen Zwecken benutzt war; vielmehr wurde die ausschließlich auf Hörer berechnete Poesie nur im Kopfe konzipiert und mündlich überliefert. Auf diese Weise konnten natürlich nur verhältnismäßig kurze Gedichte entstehen und sich erhalten, so daß die Homerischen Gedichte ihren gegenwärtigen Umfang, mithin auch ihre künstlerische Gestalt erst in späteren Zeiten erhalten haben können; sie sind nicht das Werk *eines* Dichters, sondern die Zusammenfügung ursprünglich selbständiger kleinerer Dichtungen von verschiedenen Verfassern. Nebst diesem äußeren historischen Beweise lasse sich hiefür noch ein innerer aus der Betrachtung der Gedichte selbst gewinnen, in denen sich deutliche Spuren ursprünglicher Verschiedenheit des jetzt scheinbar Zusammengehörigen fänden; sorgfältige Beobachtung der Sprache und Metrik

sowie der geographischen und mythologischen Einzelheiten würde da weiteres Material an die Hand geben. Wolf selbst hat dieses Material nicht herbeigeschafft, sich auch hinsichtlich der behaupteten Unstimmigkeiten mit dürftigen Andeutungen begnügt; die Analyse der Gedichte, die Untersuchung ihres inneren Zusammenhangs aber hat er gänzlich unterlassen. Trotzdem fand seine Schrift, deren Aufstellungen und Vermutungen sich seither sämtlich als unhaltbar erwiesen haben, die begeisterte Anerkennung der maßgebendsten Zeitgenossen und gewann auf die philologische Wissenschaft Deutschlands für ein Jahrhundert unermeßlichen, freilich verhängnisvollen Einfluß.

Seit Lessings „Laokoon" galt als ein unerschütterliches Dogma, daß nur aus dem Homer das Wesen und die Gesetze des echten Epos zu erkennen und mit dem Anspruch auf unbedingte und dauernde Geltung abzuleiten seien; kein Wunder, wenn demgemäß alles vermeintlich für Homer Erwiesene alsbald auch auf das Nibelungenlied übertragen wurde, das dem griechischen Epos wert- und wesensgleich zu setzen, man seit Joh. v. Müller gewohnt war. Wer immer fortan mit dem Nibelungenliede sich beschäftigte — A. W. Schlegel, L. Tieck, die Brüder Grimm —, sie alle hielten sich überzeugt, daß es keine einheitliche Dichtung, nicht das Werk eines individuellen Schöpfers, sondern aus romanzenartigen Einzelliedern zusammengeflossen, das Erzeugnis eines ganzen Zeitalters wäre. Und wie der Verfasser der „Prolegomena" die Homerauffassung des 18. Jahrhunderts zu einem System vereinigt hatte, so zog Karl Lachmann in der Schrift „Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichts von der Nibelunge Noth" (1816) das Resultat aus den, allerdings noch spärlichen, Nibelungenforschungen seiner Zeit. An Wolfs vermeintlichen Erweisungen festhaltend, auf ihnen mit bewundernswerter Denkenergie weiterbauend, suchte er hier seinerseits zu beweisen, „daß unser sog. Nibelungenlied, oder bestimmter die Gestalt desselben, in der wir es, aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts uns überliefert, lesen, aus einer noch jetzt erkennbaren Zusammensetzung einzelner romanzenartiger Lieder entstanden sei". Zwanzig solcher Lieder glaubte Lachmann als Grundlage des Ganzen aus dem Nibelungenliede herausdestillieren zu können, reine Volkslieder, im Volke zu verschiedenen Zeiten entstanden, gesungen oder vorgetragen und so allmählich aus roher Urgestalt zur Vollkommenheit geläutert; ihnen sei kein andrer Zusammenhang eigen gewesen als der, den ihnen der Stoff gab; ein einheitliches Ganze bildeten sie nicht, wenn

sie sich auch zu einem solchen naturgemäß leidlich ergänzten. Nachdem diese Lieder lange mündlich umgegangen waren, seien sie gesammelt, durch ausgleichende Zusätze erweitert, überarbeitet und so schließlich zwischen 1190 und 1200 aufgezeichnet worden. Diese älteste Aufzeichnung habe sich nicht erhalten, wir besäßen nur spätere, noch weiteren Veränderungen erlegene Fassungen in den auf uns gekommenen Handschriften, unter welchen die zweite Hohenemser (A) die älteste und verhältnismäßig reinste Gestalt der Dichtung biete. — Was in diesen Aufstellungen über die Wolfsche Epentheorie hinausgeht, ist durchwegs willkürliche Behauptung. A ist eine junge, flüchtig und fehlerhaft geschriebene Handschrift, deren Text absichtlich wie auch infolge unbeabsichtigter Versehen verkürzt ist und nirgends eine höhere Altertümlichkeit oder größere Ursprünglichkeit verrät. Aber freilich, wenn erwiesen werden sollte, daß das Gedicht nichts sei als eine Sammlung von Volksliedern, so mußte wohl derjenige Text der willkommenste sein, der die meisten inneren Widersprüche zeigte, sich als abgerissen und holprig auswies; mit anderen Worten, der Text von A war Lachmanns vorgefaßter Theorie über die Entstehung des Nibelungenliedes besonders günstig.

Lachmann hat sich mit der einfachen Übertragung der Wolfschen Homerhypothese auf das Nibelungenlied nicht begnügt, sondern suchte für das deutsche (wie später auch für das griechische) Epos mehr zu tun, indem er die von Wolf nur geforderte, nicht geleistete innere Analyse vornahm. Und hatte er vom Nibelungenlied anfangs nur die Tatsache von dessen Zusammensetzung aus einzelnen Romanzen als heute noch erkennbar behauptet, so ging er bald weiter und glaubte jene Lieder selbst auch noch bestimmen, das ursprünglich Echte vom Unechten scheiden zu können; in seiner kritischen Ausgabe des Nibelungenliedes (1826) hat er durch wechselnde Drucktype die beiden unterschiedlichen Teile kenntlich gemacht. Nicht auf Gründen des Verstandes konnte solche Scheidungskunst beruhen, sondern auf mehr oder minder untrüglicher Empfindung für das poetisch Wertvolle und Schöne, die Lachmann unstreitig in hohem Grade besessen hat. Aber er ging bei seinem Verfahren von der ganz willkürlichen Annahme einer unübertrefflichen Vollkommenheit des ursprünglichen Epos aus, die ebenso unbeweisbar wie unwahrscheinlich ist. Unbewußt wohl, aber ersichtlich stand ihm der grandiose Schluß der Dichtung als Ideal des Ganzen vor Augen, und so mußte alles fallen, was nicht wenigstens ungefähr auf gleicher

Höhe stand. Zustande kam dergestalt natürlich nur eine, sei's auch höchst geschmackvolle, Anthologie des Nibelungenlieds, und wenn die fernere Forschung, wie es leider zum Großteil geschah, auf diese Lehre als auf einen Glaubensartikel sich einschwur, so war sie von vornherein zum Irrtum und zu ganz müßiger Arbeit verdammt.

Die Lachmannsche Hypothese ruhte vornehmlich auf zwei höchst unfesten Pfeilern: auf der heute kaum mehr begreifbaren Fehlansicht, daß die sog. „Klage", ein allen Handschriften des Nibelungenlieds angehängtes und durchaus nur aus diesem herausgesponnenes Anhangsgedicht, bei einzelner wörtlicher Übereinstimmung mit dem Nibelungenliede doch anderseits inhaltlich so sehr davon abweiche, daß sie eine andre, reichere Quelle, die aber zugleich auch Quelle des Nibelungenlieds war, müsse gehabt haben; und auf der Wolfschen Epentheorie, die ihrerseits alles auf die vermeintliche Tatsache der Schriftlosigkeit des Homerischen Zeitalters stützte und also mit dem frühzeitig erfolgten Nachweis des Gegenteils selber erledigt war. Immerhin, die Voraussetzungen könnten falsch und dennoch Wolfs und Lachmanns Hypothesen vom Wesen und Werden des Epos in ihren Resultaten stichhaltig und brauchbar sein. Es gilt darum, diese im einzelnen zu prüfen.

2. Kritik der Liedertheorie.

Wer das Nibelungenlied als eine noch erkennbare Zusammensetzung einzelner romanzenartiger Lieder und diese selbst als heute noch auslösbar behauptet, sagt hiemit ein Dreifaches aus. Er leugnet die innere Einheit, denn eine solche kann nur primär gegeben, nicht sekundär durch bloße Zusammenfügung ursprünglich selbständiger Teile entstanden sein; er sieht den Weg vom Lied zum Epos in nichts anderem als eben dieser einfachen Addition solcher Teile; er muß, was aller Erfahrung widerspricht, eine feste, starre Form dieser nur im Volksmunde lebenden Romanzen voraussetzen.

Mündlicher Volksgesang, wie ihn Wolf und Lachmann rein spekulativ für eine griechische und germanische Urzeit erschlossen haben, ist noch heutigentags bei einigen kulturell zurückgebliebenen Stämmen Ost- und Südeuropas lebendig; bei den Karakirgisen, den weltabgeschiedenen russischen Bauern am Onegasee, den serbokroatischen Bewohnern Bosniens hat man ihn studiert, und die unmittelbare Beobachtung hat eine der Lachmannschen Vorstellung durchaus widersprechende Erkennt-

nis gezeitigt. Niemals nämlich tragen diese Sänger nach unserer Weise einen feststehenden Text vor, sondern schaffen ihn in gewissem Grade immer von neuem; daher singen sie denn auch niemals ganz gleich, ja sie sind gar nicht imstande, einen Gesang zweimal in vollkommen identischer Weise vorzutragen. Was gleich bleibt, ist bestenfalls der Gang der Handlung sowie die Hauptmotive und Hauptpersonen, obwohl es naturgemäß bisweilen auch hierin nicht ohne Veränderungen abgeht. Jedesmaliges Neudichten findet aber ebensowenig statt; vielmehr hat der Sänger infolge ausgedehnter Übung im Vortrage eine ganze Reihe von Vortragsteilen (Schilderungen gewisser Vorfälle und Situationen: Geburt des Helden, Preis der Waffen, die Schönheit der Braut, Wortwechsel vor dem Kampfe, Beschreibung des Wohnsitzes, Aufforderung zum Mahle, Totenklage u. ä.) in Bereitschaft, und so besteht seine Kunst nur darin, alle diese fertigen Bildteilchen dem Gange der Erzählung anzupassen, sie diesem gemäß aneinanderzureihen und durch neugedichtete Verse zu verbinden. Diese Gesänge sind also von flüssigstem Aggregate, die Varianten, die jedes einzelne Lied darbietet, unübersehbar, mit anderen Worten, der Inbegriff solchen Volksgesangs stellt eine schwankende Masse von Versen, poetischen Gedanken, phantastischen Schöpfungen dar, die sich gleichsam in einem beständigen Zustand der Veränderung, der Weiter- und Neubildung befindet. Durch diese Unfestigkeit vor allem unterscheidet sich die eigentliche Volkspoesie von der streng fixierten individuellen Kunstdichtung. Wenn Lachmann aus den überlieferten Epentexten die ihm zugrunde liegenden Volkslieder textlich auszusondern unternahm, mithin an fixe Musterfassungen derselben (etwas wie „Ausgabe letzter Hand" lebendigen Volksgesangs!) glaubte, so kann diese grobe Verkennung nicht einmal durch die mangelhafte Erfahrung seines Zeitalters entschuldigt werden; denn Wilhelm Grimm etwa hat schon im Jahre 1808 sehr verständig geurteilt, daß solche Lieder keineswegs dürften gedacht werden als etwas Festbestimmtes, daß kein Volkslied an verschiedenen Orten übereinstimmend gefunden werde, wenn auch immer derselbe Grund durchleuchte. Wären also auch wirklich die sog. Volksepen durch Zusammenfügung epischer Volkslieder entstanden, die ursprüngliche Gestalt dieser „Romanzen" ließe sich nicht aussondern, weil sie überhaupt nie von fester Gestalt waren.

Aber ist denn tatsächlich nur diese Geburtsart des Epos möglich, ist sie auch nur wahrscheinlich? Wir besitzen uralte wie auch erst in

neuerer Zeit zustande gebrachte Sammlungen epischer Lieder: die altnordische Edda, die Gesänge Ossians, das von dem gelehrten Arzt Lönnrot im vorigen Jahrhundert zusammengeleimte finnische Epos Kalewala. Sie zeigen, was herauskommt, wenn ein Sammler alte Lieder nur einfach aneinanderreiht: es bleiben Einzellieder, die z. T. denselben, z. T. verschiedenen Stoff teils kürzer, teils ausführlicher behandeln, aber es ist weder ein ausgesprochener Anfang noch ein eigentlicher Abschluß noch innerhalb des Ganzen ein wirklicher Fortschritt der Handlung wahrnehmbar. Dabei hat doch wenigstens der Sammler des Kalewala mehr geleistet als ein bloß mechanisches Vereinigen von bereits scharf und streng ausgebildeten Liedern, indem er auch den Text jener Lieder selbst festgestellt, nämlich unter den zahlreichen Varianten dasjenige ausgewählt hat, was zur Komposition des Ganzen besonders dienlich war. Und dennoch läßt sich das finnische Epos hinsichtlich seiner Einheit mit dem deutschen oder griechischen im geringsten nicht vergleichen, trägt ganz anders als jene die deutlichen Spuren einer mosaikartigen Zusammenfügung an sich. Das wird am fühlbarsten, wenn man hier wie dort die Frage nach dem Inhalt erhebt. Für die Ilias, die Odyssee, das Nibelungenlied, das altfranzösische Rolandslied gibt es darauf eine sofortige einzige Antwort; für den Kalewala fällt sie gar schwer. Natürlich haben auch die Sagenstoffe einen innern Zusammenhang, indem sich die Sage an gewisse Zentralkerne ansetzt, und insofern fehlt es weder dem Kalewala noch der Edda an Einheit; diese rein stoffliche Einheit ist jedoch etwas ganz anderes als die Einheitlichkeit der epischen Handlung, die dadurch zustande kommt, daß irgendein Motiv der Sage zum zentralen Thema gemacht und in den Mittelpunkt gerückt wird, so daß von hier aus alle Geschehnisse erst ihre wahre Bedeutung und ihren richtigen Ort zugewiesen erhalten. Der Zorn des Achilleus, Kriemhildens Gattenrache sind solche Zentren. Das wahre Epos ist eben nicht eine nur äußerlich verbundene Liederkette, sondern ein vielverschlungenes Liedergespinst, bei dem die einzelnen Fäden ineinandergreifen und nicht mehr gelöst werden können, ohne das Ganze zu zerreißen. Was uns an den alten Epen vor allem gefällt, das ist ja gerade diese innere Einheit. Roh und barbarisch schilt Hegel die Vorstellung von der Einheitslosigkeit der epischen Gedichte, von ihrer bloßen Zusammensetzung aus verschiedenen, in ähnlichem Tone gedichteten Rhapsodien, da dies in der Tat nichts anderes als den eigentlichen Charakter von Kunstwerken ihnen absprechen heiße, absprechen, „was

allein in Rücksicht auf Schönheit und Kunst ihnen die Würde und Freiheit von Kunstwerken geben kann, daß sie uns nämlich ein abgerundetes Ganze von Handlung vor die Anschauung bringen". Eine Gesamtkomposition aber, die von einem Gesichtspunkte aus die ganze Stoffmasse perspektivisch anordnet und das für die Idee des Ganzen weniger Wichtige zurücktreten läßt, solche überlegsame Anordnung ist nur denkbar als die schöpferische Tat eines einzelnen.

Wolf hatte sich, als er die Uneinheitlichkeit der Homerischen Epen behauptete, es gar nicht beifallen lassen, den inneren Zusammenhang der Homerischen Gedichte zu prüfen; Lachmann ging da schon sorgfältiger zu Werke, aber er steuerte (was ja bekanntlich auch in der Rechtspflege verpönt ist) auf einen rein negativen Beweis hin. Seiner scharfsichtigen Aufmerksamkeit war es nicht entgangen, daß innerhalb der alten Epen hier und dort ein notwendiger Übergang fehle; er gab dafür die Erklärung, daß an solchen Stellen zwei ursprünglich selbständige Lieder aneinander gefügt worden seien (Kompositionsfugen). Er bemerkte ferner auffallende sachliche Widersprüche, die ihm mit der Annahme eines einzigen besonnenen Verfassers unvereinbar schienen. Nachdem so sein aprioriischer Unglaube an die Einheit des Epos durch zweierlei Umstände bestätigt schien, machte er sich alsbald auf die Jagd nach solchen Härten und Widersprüchen, gemeint, der Nachweis wäre um so besser erbracht, je mehr solcher Unstimmigkeiten er auffände. Aber diese „höhere Kritik" sah einerseits zu scharf, anderseits zu kurz. Sie vergißt, daß die Fähigkeit, ein Motiv bis in alle Konsequenzen auszudenken und immer gegenwärtig zu halten, verhältnismäßig jung und schwierig ist, den alten Dichtern aber nicht einmal so wichtig schien wie den heutigen. Übrigens ist es auch bei neueren und neuesten Dichtern mit solchen Widersprüchen nicht besser bestellt als beim Homer und dem Nibelungenlied. Wie Pylaimenes in dem einen Gesang der Ilias fällt, in einem späteren aber der Leiche seines Sohnes folgt; wie im Rolandslied der eben erst unter den Gefallenen aufgezählte Herzog Othon kurz darauf wieder unter den Lebenden erscheint: genau so läßt Ariosto seinen Ballustrio, der im 18. Gesang des Orlando furioso schon tot war, im 40. und 41. Gesang wieder auftreten, und Thakeray entschuldigt sich am Schlusse seines Romans „The Newcomes" selber, daß er eine der Gestalten auf Pagina soundsoviel getötet und auf einer andern wieder zum Leben gebracht hat; in der „Komödie der Irrungen" verwechselt Shakespeare selbst seine beiden Zwillinge, Schil-

lers „Don Carlos" wimmelt von geradezu haarsträubenden Widersprüchen, Brentano verwirrt in seinem „Ponce de Leon" die Namen und Verwandtschaftsverhältnisse, Auerbach beschreibt seinen Rabbi Isaak Aboab einmal als ein rotbärtiges, blatternarbiges, schmächtiges Männchen und bald darauf als einen wohlgenährten Mann mit schwarzem Barte; ja selbst in so kleinen Stücken, wie Storms Novellen es sind, weiß der Dichter das Äußere seiner Gestalten so schlecht festzuhalten, daß denselben Personen bald blonde, bald dunkle Haarfarbe beigelegt wird. Solche Beispiele, die beliebig vermehrt werden könnten, lehren zur Genüge, daß auch die stärksten sachlichen Widersprüche kein absolutes Kriterium für Uneinheitlichkeit einer Dichtung und Mehrheit ihrer Verfasser abgeben. Wohl hat die Analyse auf derartige Unstimmigkeiten zu achten und auf sie hinzuweisen; aber die Erklärung des also Auffallenden kann sehr vielseitig sein: einmal liegt bloße Unachtsamkeit des Dichters vor, ein andermal besonders feines psychologisches Verständnis dafür, daß bei wechselnder Situation und Stimmung auch Gedanken und Entschlüsse sich verändern, ein drittes Mal ergeben sich infolge technischen Ungeschicks Parallelhandlungen als ein widerspruchsvolles zeitliches Nacheinander. Die „höhere Kritik" jedoch hat mit einem wunderlichen Fehlzirkel, als wenn das zu Erweisende — daß nämlich die epischen Gedichte Erzeugnis vieler Dichter seien — schon erwiesen wäre, bei jedem Anstoß sofort einen neuen Urheber angenommen. Dabei ist man durch unrichtige Interpretation oder durch Verkennung stilistischer Eigentümlichkeiten zu der Annahme von Widersprüchen gekommen, wo solche durchaus nicht vorhanden sind. Das aber wurde gar nicht erwogen, daß ein Gedicht auch ohne direkte Widersprüche von mehreren herrühren kann, ja daß solche die Einheitlichkeit des Verfassers eher bekräftigen als bestreiten, weil doch vier Augen mehr sehen als zwei; wie denn tatsächlich die nachträglichen Einschübe der Interpolatoren zumeist Erklärungen oder Rechtfertigungsversuche erkannter Unverträglichkeiten beinhalten. Völlig verfehlt aber ist es, wenn man gar die mangelhafte chronologische Perspektive der alten Epen zum Ausgangspunkt weitgehender Schlüsse macht, Penelopen und Kriemhilden ihre Jahre abfragen will; das ist ein Rationalismus, der die eigentümlichste Schönheit des Epos verkennen muß.

So ist denn alles, was Lachmann und die ihm nachfolgenden „Liederjäger" zum Erweise der Uneinheitlichkeit der alten Epen und der Mehr-

heit ihrer Verfaſſer vorgebracht haben, viel zu wenig beweiskräftig und nimmt den von „Einheitshirten" dagegengeſtellten Argumenten nichts von ihrem Gewicht. Qualitativ iſt auch das ſog. Volksepos nichts anderes als ſonſt eine poetiſche Schöpfung der Welt, inſofern es ſeine Formung einheitlichem künſtleriſchem Willen verdankt. Das ſchließt nicht aus, daß es in ſeinen weſentlichſten Teilen auf dem Grunde alter Einzellieder beruht und daß ſolche Lieder in den Zuſammenhang des Epos hineingearbeitet worden ſind, ſeine Geſtaltung in weitgehendem Maße beſtimmend; ſo erklärt ſich etwa in der Ilias das Nebeneinander einer unbeſtreitbaren Vielheit der Stile und Ziele ihrer Einzelteile und der ebenſo unbeſtreitbaren Einheit ihrer Geſamtkompoſition. Freilich liegt die Epoche eines jenem der Kirgiſen, Finnen und Serben entſprechenden volkstümlichen epiſchen Geſanges, wie ihn aller Wahrſcheinlichkeit nach auch die Griechen einmal beſeſſen haben werden, weit hinter der Ilias zurück, in der eine ſtrenge Kunſt herrſcht, die ihren Urſprung wohl nicht verleugnet, aber doch etwas ganz anderes geworden iſt; und ſolche Verarbeitung altüberkommenen poetiſchen Materials unterſcheidet ſich toto coelo von der einfachen Addition, die Lachmann als genügend erachtete, um vom Lied zum Epos hinüberzuführen. Er ſtellte ſich, wiederum rein ſpekulativ, vor, daß im Epos ein ganzer buntbewegter Handlungsverlauf, im Lied nur eine einzelne Begebenheit aufgezeichnet ſei, einen anderen Unterſchied ſah er nicht. Es iſt aber gerade umgekehrt: auch das Lied erſchöpft ſtets ſeinen Stoff, behandelt immer die ganze Sage, nicht bloß ein Stück von ihr; ſtofflich iſt kein Gegenſatz zwiſchen ihm und dem Epos, grundverſchieden aber iſt die Darſtellungsweiſe, der Stil. Wie die Argonautenſage in Pindars Lied und im Epos des Apollonios zur Gänze erfaßt, nur hier breit und dort knapp dargeſtellt wird, genau ſo iſt mit der alten germaniſchen Sage in den eddiſchen Liedern einer-, im Nibelungenliede andrerſeits verfahren. Jene Eigentümlichkeit beſteht darin, daß zunächſt die Abſicht gar nicht darauf geht, den Inhalt der (als bekannt vorausgeſetzten) Sage darzuſtellen, ſondern einen einzelnen Punkt herauszuheben und auf ihn den vollen Glanz der Dichtung fallen zu laſſen; nur was zu ſeinem Verſtändnis dient, wird aus der übrigen Sage angeführt oder erinnert. Für epiſche Entwicklung wäre das freilich unzulänglich, aber darauf kommt es in dieſen Liedern ja gar nicht an, deren Erhabenheit vielmehr in dieſem auf der Höhe genommenen Standpunkt beruht, „wo das Auge, über die Ebenen wegſchauend, nur auf

vorragenden Gipfeln verweilt" (W. Grimm). Ganz im Gegensatz zu der aufgeregten Stimmung der Edda herrscht im Nibelungenliede eine gleichförmige Ruhe, die in sicherer und langsamer Entwicklung der Fabel jedem Teil dieselbe Aufmerksamkeit schenkt. Was aber Lachmann als „echte" Lieder aus dem Nibelungenepos ausgelöst hat, sind wahre Kielkröpfe; sie haben weder eine in sich abgeschlossene Handlung noch einen liedmäßigen Aufbau. Wenn in den eddischen Liedern die ganze Darstellung von höchster Knappheit ist, die Erzählung in raschen weiten Schritten sich bewegt, so bewegt sie sich in den Lachmannschen Liedern in plötzlichen Sprüngen: von einem Moment zum andern geschieht der rascheste Fortschritt, die einzelnen Momente aber werden in aller Ruhe und Breite, mit allen Nebenumständen und Äußerlichkeiten erzählt. Dergestalt unterscheiden sich diese von der Sammeltheorie künstlich aus den Epen ausgesonderten oder als Quellen der Epen vorausgesetzten Lieder von den tatsächlich überlieferten in zwiefacher Hinsicht: sie haben unselbständigen Inhalt und sie haben die epische Breite des Stils.

Nimmt man das Heldenlied, nicht wie es Lachmann sich a priori erklügelt hat, sondern wie es in der germanischen Überlieferung zahlreich genug vorliegt, und vergleicht es mit dem Epos, so wird klar, daß der Weg von jenem zu diesem nicht eine äußerliche Addition, sondern nur eine Entwicklung von innen heraus sein kann; ergibt sich auf der einen Seite ein gedrungener, andeutender, springender Stil, auf der anderen ein gemächlicher, verweilender, ausmalender, — so geschieht der Übergang durch Anschwellung, durch Verbreiterung des Stils, womit dann auch die größere Ausdehnung gegeben ist. Ob eine solche Entwicklung einmal wirklich vor sich gegangen ist, bleibt dabei eine offene Frage. Denn wirklich beobachtet ist sie nirgends worden; weder aus den englischen Balladen noch aus den deutschen Volksliedern des 16. Jahrhunderts sah man ein Epos sich entwickeln, und auch die spanischen Romanzen sind keineswegs als Vorstufe und der Verschmelzung harrende Bildungsbestandteile der cantares de gesta (des Poema del Cid u. a.) anzusehen, sie sind vielmehr selber erst aus ihnen abgeleitet. Wie aber die Bildung des Epos in Hellas vor sich gegangen ist, harrt noch immer der eigentlichen Lösung, um so mehr, als neuerdings darin ein orientalischer Import vermutet wird. Indes, mag die Entstehung der Homerischen Gedichte, „der lange Weg, den das Dichterhandwerk vorher zurückgelegt haben muß", nach Wilamowitz' skeptischem Urteil auch immer ein Ge-

heimnis bleiben, — das in den Nationalsprachen abgefaßte Epos des Mittelalters gibt keine solchen Rätsel auf: im vollen Lichte der Geschichte ist es erstanden, nicht als Produkt einer organischen Entwicklung, sondern als naheliegende Nachahmung eines fertigen fremden Vorbilds: Virgils und seiner Nachfolger. Letzten Endes hat also Homer auch das romanische und germanische Epos bestimmt.

Noch ein letzter und schwerster Vorwurf ist wider Urheber und Verfechter der Liedertheorie zu erheben: daß sie die Probleme gar nicht erkannten, welche die Frage nach der Entstehung des Nibelungenliedes wie der Homerischen Gedichte aufwarf, daß sie, wo ein dreifaches Problem der Lösung harrte, bloß ein einziges sahen, das, indem man die Teilfragen durcheinanderwarf, nur immer verwirrter und so faktisch unlösbar wurde. Denn wie bei jeglichem anderen Dichtwerk, so ist auch bei dem einzelnen sog. Volksepos ein objektiver und ein subjektiver Anteil zu scheiden. Die Dichtungsgattung und der geformte Stoff haben ihre eigene, von dem jeweiligen individuellen Schöpfer unabhängige Geschichte, dieser selbst wieder die seine für sich; so steht etwa Goethes „Faust" auf dem Schnittpunkt dreier Entwicklungslinien: derer des deutschen Dramas, der Faustsage und von Goethes Leben. Gleicherweise erheben sich beim Nibelungenlied die Fragen nach dem Ursprung und der Geschichte des deutschen Epos (nicht des Epos überhaupt) als *Kunstform*; nach dem Ursprung und der Geschichte der Nibelungensage als seines *Inhalts*; endlich die Frage nach der *Literaturgeschichte des Nibelungenliedes im engeren Sinn*, d. h. nach Ort und Zeit seiner Entstehung, der Persönlichkeit seines Dichters, seiner Stellung innerhalb der literarischen Umwelt, seiner poetischen Technik, seines ästhetischen Wertes, seiner Bedeutung für Mit- und Nachwelt.

3. Die Geburt des deutschen Epos.

Unter dem fortwirkenden Einfluß romantischer Anschauungen hat man lange Zeit an ein uraltes, nur im mündlichen Volksgesang lebendes deutsches Epos geglaubt, das, in den Zeiten der Völkerwanderung gebildet, noch zu Karls des Großen Zeiten vorhanden und durch dessen Sorgfalt vor dem schon drohenden Verfall schriftlicher Fixierung zugeführt worden war. Endgültig ist diese durch kein Zeugnis wirklich gestützte und aller Erfahrung, die Lieder von solchen Dimensionen im Volksmunde nicht kennt, widersprechende Meinung aufgegeben; was

die Zeugnisse für jene frühe Epoche wirklich und einzig erhärten, ist die Existenz kurzer erzählender Lieder, die bei den Germanen seit vorgeschichtlicher Zeit weit verbreitet waren und das wichtigste Organ der Heldensage (in heidnischer Zeit auch der Göttersage) bildeten; die eddischen Lieder wie die ihnen unbeschadet aller Unterschiede gleichzustellenden angelsächsischen und althochdeutschen Bruchstücke des Finnsburgkampfes und Hildebrandsliedes sind die uns erhaltenen Vertreter dieser Dichtung aus alter stabreimender Zeit; sie hat aber auch in der endreimenden Zeit fortgedauert, und aus dem endenden Mittelalter sind uns besonders zwei unschätzbare deutsche Vertreter gerettet, das jüngere Hildebrandslied und das Gedicht von König Ermenrichs Tod, die dadurch, daß sie mit zwei alten stabreimenden Dichtungen (ahd. Hildebrandslied und eddisches Hamdismal) Stoffidentität aufweisen, die jahrhundertelange Lebensdauer solcher Heldenlieder ergeben. Alles spricht dafür, daß dieselben im 4. bis 6. Jahrhundert als eine neue Kunstgattung bei den Germanen aufgekommen sind, als eine Neuerung der Völkerwanderung und als eine Schöpfung des genialsten Germanenstammes, der Goten, von denen die andern germanischen Völkerschaften ja auch die Runenschrift und die charakteristischen kunstgewerblichen Formen bezogen haben; sie stellen, wie besonders die eddischen Lieder klar bezeugen, eine verhältnismäßig hochstehende, keineswegs eine primitive Kunstform dar. Diese war jedoch den germanischen Sängern auch durchaus genügend, so daß eine organische Entwicklung zum „Epos", zur ausführlichen, umfänglichen Verserzählung, aus eigenem Bedürfnis nicht stattfand. Autochthon war die Kunstform des Epos bei den Barbarenvölkern, die die römische Erbschaft antraten, nirgends, sie kommt auch überall erst in verhältnismäßig später Zeit zur Erscheinung und dann ausnahmslos durch das Vorbild der antiken Epen bestimmt. Völlige Unabhängigkeit von diesen zeigt nur ein einziges und zwar gerade das älteste vulgärsprachliche Epos, das irische Táin bó Cúaluge (der Raub der Rinder von Cualuge, aus dem Anfang des 7. Jahrhunderts), welches in einer durch balladenartige Lieder unterbrochenen Prosa abgefaßt ist, einer Form, wie sie auch den kleinen irischen Sagenerzählungen eignet. Von den Wikingern, die auf ihren Raubzügen so oft an die irische Küste kamen, wurde diese aus Vers und Prosa gemischte Form nach Skandinavien importiert und hat hier die norwegisch-isländische Saga geschaffen, die gleichzeitig mit der mittelhochdeutschen Dichtung um 1200 am vollsten erblühte. Was das Mittelalter sonst an epischen

Werken hervorgebracht hat, ist auf die Berührung mit der christlichen Kultur zurückzuführen, als welche ja auch die Überreste des griechisch-römischen Geisteslebens dem Mittelalter überlieferte. Bei keinem germanischen Volke aber hat das Christentum so rasch und so tief Wurzel geschlagen wie bei den Angelsachsen. Zu Ende des 6. Jahrhunderts waren die ersten römischen Missionäre bei ihnen gelandet, zu Ende des 7. Jahrhunderts schon kann England das christlichste Land Europas genannt werden; und mit der Glaubensbekehrung hielt römische Schulbildung gleichen Schritt. In einer geistlichen Lyrik verschmolzen hier zuerst Elemente heimischer und importierter Dichtung, und so hat schließlich ein Geistlicher, der mit der Volkspoesie seiner Heimat nicht minder vertraut war als mit den lateinischen Epen, jener einen nationalen Stoff, diesen die charakteristische Kunstform entlehnt und dergestalt (wohl kaum vor 800) mit dem noch in der alten Weise des Stabreims abgefaßten angelsächsischen „Beowulf" den ersten Versuch eines Leseepos weltlichen Inhalts gewagt. Direkte Nachfolge aber hat er nicht gefunden, so wenig wie der St. Gallener Mönch Ekkehard, der um 925 aus eigenem Antrieb einen ähnlichen Weg nahm, indem er, durch Virgil angeregt, in Virgilscher Komposition, aber freilich auch in lateinischer Sprache und Metrik, die ihm wohl durch heimische Lieder bekannte Sage von Walther und Hildgund gestaltete (Waltharius manu fortis). Zu deutschen weltlichen Epen ist erst das 12. Jahrhundert gelangt[1]) und zwar unter Vortritt und Führung Frankreichs, wo in der Kreuzzugszeit eine ganze Epenliteratur in der Volkssprache entstanden war.

Vereinzelte, isoliert gebliebene Versuche lateinischer Ependichtung waren auch in Frankreich vorausgegangen (Altercatio nani et leporis, der Amicus et Amelius des Radulfus Tortarius, das rätselhafte Haager Fragment); vollen Erfolg hatte erst der Bischof Turoldus von Bayeux, der um 1107 ein lateinisches carmen de prodicione Guenonis nach lateinischen Vorbildern (unter denen vielleicht auch der Waltharius des Ekkehard war) zu einem Epos in der lingua vulgaris umdichtete, dem altfranzösischen Rolandslied. Mittelbar liegt auch hier das epische Heldenlied voraus; ein solches, das den Rolandsstoff behandelt, hat, wie bezeugt ist, der Spielmann Taillefer in der Schlacht bei Hastings (1066) gesungen.

1) Daß epischer Erzählungsstil in Deutschland erst im 12. Jahrhundert zu finden ist, hat schon Lachmann gesehen (Kleine Schriften I, S. 408 f.), nur mit dieser Wahrnehmung nichts Rechtes anzufangen gewußt.

Von Turolds Schöpfung nimmt nicht bloß die altfranzösische sog. Volksepik (chanson de geste) ihren Ausgang; an die französischen Epen, und keineswegs an die älteren lateinischen Versuche der Heimat, knüpft auch in Deutschland (denn die mittelhochdeutsche Dichtkunst hängt von der französischen nahezu in gleichem Grade ab wie die altrömische von der der Griechen) Epos und Roman an. Ein Geistlicher überträgt das Rolandslied, ein Menschenalter nach seiner Entstehung, ins Deutsche, noch vor ihm ein anderer den Alexanderroman des Franzosen Alberic de Besançon. Das fremde Vorbild fand Beifall und scheint vornehmlich die berufsmäßigen Spielleute, die noch die alten Heldenlieder im Schwange hielten, bestimmt zu haben, dieselben durch Aufnahme, Wiederholung und Variation der von den Franzosen vermittelten neuen Motive zu ausführlichen Erzählungen auszuweiten. Das älteste Epos dieser Gattung, seit dem Hildebrandsliede überhaupt wieder das erste Denkmal deutschen Heldensangs, ist der nach 1150 von einem rheinischen Spielmann in Baiern verfaßte „König Rother"; sittliches Grundmotiv dieser vielleicht auf ein altes episches Lied gegründeten Brautwerbungs- und Entführungsgeschichte ist bereits die echt nationale Verherrlichung der Treue. Trotz der spielmannsmäßigen Herkunft ist das Gedicht nicht für ein niederes Publikum berechnet, hat es vielmehr, wie das Rolandslied, auf höhere Gesellschaftskreise abgesehen, macht, gleich jenem, in seiner Weise der Aristokratie den Hof. Noch stärker ausgeprägt ist die höfische Art, die im Verlaufe des 12. Jahrhunderts aus ihrer provenzalischen Heimat (letzten Endes war sie bei den spanischen Arabern zu Hause) sachte bis an die deutschen Grenzen vordringt, in dem um 1175 verfaßten „Herzog Ernst", in einem nur bruchstückhaft erhaltenen „Grafen Rudolf". Altnationale Heldenstoffe begegnen in dieser rheinischen Spielmannspoesie (die die Verfasser des „Salman", „Oswald" und „Orendel" dann in niederer Sphäre fortsetzten) noch nicht, wohl aber verfügten über solche die Spielleute Österreichs, wo besonders die Geschichten von Dietrich von Bern noch allgemein volksläufig waren. Und als nun der Erfolg des „Rother" diese Dichter in Bewegung setzte, da hat man wohl mit einem Epos über den Lieblingshelden der Südostmark den Anfang gemacht; wenigstens erwähnt ein bairischer Geistlicher, der Tegernseer Mönch Metellus, in seinen um 1160 verfaßten Lobliedern auf den heil. Quirinus ein carmen celebre, das von Dietrich und Rüdiger handle, und eine deutsche Dichtung aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, gleichfalls von geistlichem Verfasser, die „Kaiser-

chronik", eifert bereits heftig gegen die Lügenhaftigkeit dieser volkstümlichen Gedichte, die in dem Widersinn der anachronistischen Verbindung des großen Gotenkönigs mit dem so viel älteren Attila zutage träte. Solche Polemik, die auch in lateinisch geschriebenen Geschichtswerken der Zeit (Otto von Freising, Gottfried von Viterbo) sich findet, mag gleicherweise einer damals entstandenen ältesten Nibelungendichtung gegolten haben, die uns freilich nicht erhalten, aber mittelbar zu erschließen ist. Denn sie und jenes älteste Dietrichepos erlebten während des 13. Jahrhunderts in Skandinavien, wohin sie ihren Weg über Norddeutschland gefunden haben, eine literarische Vermählung und Erneuung in der norwegischen Prosa der Dietrichsaga (Thidriks Saga af Bern). Das umfängliche Werk umfaßt das ganze Gebiet der deutschen Heldensage und zwar in solcher Anordnung, daß der Hauptheld der süddeutschen Sage, Dietrich von Bern, den Mittelpunkt bildet. Innerhalb dieses Rahmens wird auch die Nibelungenfabel erzählt, und eine Vergleichung dieser Partie mit unserem Nibelungenliede lehrt, daß beide bezüglich der größeren Hälfte ihres Handlungsverlaufes auf dieselbe Quelle zurückzuführen sind, wobei in der Regel die Darstellung der Thidrekssaga dem Ursprünglichen näher steht als das Nibelungenlied. Diese Quelle ist eben jenes verlorene deutsche Spielmannsgedicht vom Untergang der Nibelungen. Es hatte den, seit langem und noch auf lange hin, in volkstümlichen Balladen gesungenen herrlichen Stoff nach dem neuen Vorbild aus der liedhaften Knappheit erlöst, ihn durch dramatische Episoden und allerlei Zustandsschilderungen in die epische Breite gezogen, ohne jedoch gleich den weiten Umfang des erhaltenen Nibelungenliedes zu erreichen oder auch nur anzustreben. Denn dieses ist erst ein Menschenalter später gereift, als die epische Kunst in Frankreich wie in Deutschland feiner ausgebildet, aus den rohen Händen der Spielleute in die gebildeter Ritter übergegangen und mit dem kultivierten Geist der Galanterie durchsetzt worden war, der damals in der guten Gesellschaft modisch gewesen ist. Das höfische Ritterepos, das die von Homer überkommene Kunstform nicht mehr einzig mit wilden Glaubens- und Machtkämpfen gegen Ungläubige und abtrünnige Vasallen, sondern mit wundersamen und lüsternen keltischen Märlein und den uralten Motiven des spätgriechischen Romans ausfüllte, hatte in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Frankreich der chanson de geste obgesiegt, und so liefen auch in Deutschland alsbald mehr oder weniger freie Eindeutschungen dieser welschen Unterhal-

tungsschriften den originaleren, aber formal und sittlich roheren Erzeugnissen der Spielmannspoesie den Rang ab. Da lag es nahe, jene ältere und allbereits veraltende Dichtung vom Nibelungenfall im modischen Hofstil zu erneuen, zu diesem Zwecke sie inhaltlich abzurunden und mit dem Geist der Minne zu durchtränken. Das muß in der Hochblüte des höfischen Epos, um das Jahr 1200, erfolgt sein. Dies neue Werk erst ist uns erhalten.[1])

II. Die Überlieferung des Textes.

Der Nachwelt überliefert ist das mittelhochdeutsche Nibelungenlied in zahlreichen Handschriften, welche textlich z. T. stark, bezüglich des Inhalts freilich nur unwesentlich voneinander abweichen; man bezeichnet sie der Kürze wegen mit lateinischen Lettern, und zwar die Pergamenthandschriften des 13. und 14. Jahrhunderts mit großen, die Papierhandschriften des 14. und 15. Jahrhunderts und die einzige jüngere Pergamenthandschrift (die des Ambraser Heldenbuches — d — aus dem 16. Jahrhundert) mit kleinen Buchstaben. Vollständig, d. h. als Kodex (wenn auch z. T. nicht lückenlos) erhalten sind A B C D J a b d h k,[2]) nur in Bruchstücken E F H K L M N O Q R S U Y Z g i l. In allen vollständigen Handschriften folgt dem in vierzeiligen Strophen abgefaßten eigentlichen Epos unmittelbar ein unorganischer Anhang, die „Klage", die in abweichendem Versmaß (nämlich in den für die mittelhochdeutsche Verserzählung eigentlich obligaten vierhebigen Reimpaaren) eine Art von Fortsetzung und räsonierendem Kommentar zum Nibelungenlied bietet, indem sie einerseits erzählt, wie die Unmenge der Toten beklagt und begraben, wie die Kunde von dem großen Unglück nach Bechelaren und Worms gebracht und dort aufgenommen wird, auf diesem Wege zugleich die mehr abgebrochenen als abgeschlossenen Lebensläufe der vom Nibelungenlieddichter vernachlässigten Nebenpersonen pedantisch zu Ende führend; anderseits sozusagen Interpretationen des Nibelungenlieds vorträgt derart, daß sie Gestalten

1) Der Inhalt des Nibelungenliedes, dessen Nacherzählung aus Raummangel hier unterbleiben mußte, wird als bekannt vorausgesetzt.

2) Heute befinden sich A und D in München, I b h in Berlin, k und d in Wien, B in St. Gallen, C in Donaueschingen, a im schwäbischen Maihingen.

und Vorfälle des Epos ins rechte Licht zu rücken sich bemüht, gewisse Auffassungen bekämpft, die Schuldfrage eingehend erörtert und von hier aus zu einer Apologie der Kriemhilt bei gleichzeitiger Herabsetzung Hagens gelangt. Von den Fragmenten bietet nur N auch ein Bruchstück der „Klage", bloß Teile von dieser enthalten drei weitere Handschriftentrümmer: G V (von einigen auch als X bezeichnet) W.[1]) Endlich besitzen wir Reste einer niederländischen Übersetzung aus dem 14. Jahrhundert (T) und von einer letzten, verlorenen Handschrift nur mehr das Überschriftenverzeichnis (m). Die wenigen Strophen, die ein Humanist des 16. Jahrhunderts, Wolfgang Lazius, aus einer alten Handschrift seinem Buche „De gentium aliquot migrationibus" (1557) eingefügt hat, werden mit c bezeichnet.

Für die Textkritik des Nibelungenliedes scheidet h als unmittelbare Abschrift von I von vornherein aus, und k (der sog. Wiener Piaristenhandschrift), die als einzige den „Klage"-Anhang nicht aufweist und, als Übertragung ins Frühneuhochdeutsche des fünfzehnten Jahrhunderts, in Sprache und Stil eine völlige Neubearbeitung des alten Textes vorstellt, kommt eine besondere Stellung zu; die übrigen Handschriften verteilt man nach dem im letzten Verse des Nibelungenliedes erscheinenden Titel auf zwei große Gruppen: der Nibelunge nôt nennt sich das Gedicht in der einen, zu der A B D H I K L M N O Q S Z b c d g i l und wohl auch W rechnen; der Nibelunge liet in der andern (C E F R U Y a, wozu noch G und V treten dürften). Während nun die beiden vollständigen Handschriften der Lietgruppe (C a) den Text im wesentlichen gleich überliefern, gliedern sich die zahlreicheren Nothandschriften wieder in mehrere, voneinander abweichende Untergruppen: A*, B*, D b* (D N S b), I d* (I K Q l d H O). D b* gehören gewissermaßen beiden Hauptgruppen an, denn sie folgen bis Vers *268,1 dem Liettext, von *268,2 ab der Notfassung (umgekehrt folgt k größtenteils der Lietfassung und nur in den Partien *1—*459, *859—*928 einem Nottext); B* gibt den Nottext verhältnismäßig am reinsten wieder, A*, die Verwandtschaft mit der Notvorlage von D b* bekundet, hat ihn, anscheinend planmäßig, um 61 Strophen gekürzt; I d* endlich sind im Eingang erheblich kürzer und mit diesem geringeren Strophenbestand ursprünglicher als alle übrigen Texte, haben jedoch im weiteren Verlauf des Gedichts

1) Doch wird man annehmen dürfen, daß ihre vollständigen Exemplare gleichfalls „Klage" und Lied umfaßt haben.

nur der Lietredaktion eignende Strophen in die sonst festgehaltene Notfassung herübergenommen, auffälligerweise mit einer dem Zusammenhang nicht günstigen Verschiebung, was auf äußerliche Entlehnung hindeutet. Ein völlig reiner Nottext ist uns überhaupt nicht erhalten, denn auch die nicht zur Lietgruppe zählenden Handschriften sind insgesamt mehr oder weniger durch dieselbe beeinflußt; der alte Eingang ist nur in Id* bewahrt, während A B D b* ihn erweitern, B überdies die Strophen *102, *103 aus der Lietredaktion übernommen hat. Aber noch an vielen anderen Stellen, wo die Entlehnung nicht mehr durch Vergleichung der Handschriften exakt festzustellen ist, drängt sich der Verdacht der Interpolation auf. Es muß also schon die Grundhandschrift der ganzen Notgruppe starken Einfluß von der Lietgruppe her erfahren haben. Nun ist es aber längst einwandfrei erwiesen, daß die Not altertümlicher ist als das Liet und keineswegs auf dieses zurückgeführt werden kann; vielmehr enthüllt sich die Lietfassung als ganz planmäßige Überarbeitung eines Nottextes, die freilich so gut wie gar nicht auf den stofflichen Gehalt, vielmehr, der metrischen Momente ganz zu geschweigen, auf Ergänzung und Verdeutlichung im einzelnen, Ausgleichung vermeintlicher Widersprüche oder gestörten Zusammenhangs, Vereinheitlichung des Stils geht; den balladesken Einschlag, welcher dem Nibelungenlied trotz der Abhängigkeit vom höfischen Epenstil noch immer verblieben war, sucht der Umarbeiter durch glättende Zusatzstrophen auszutun, erweist sich allerwärts, vollends wo er Reflexionen über Handlung und Personen einstreut oder mit kommentierenden Bemerkungen ganz aus dem Erzählungston und Zusammenhang fällt, als ein kleinlich rationalisierender Kopf, dem für die eigentliche Schönheit des also beschädigten Gedichts das richtige Verständnis mangelt. Darin gleicht er dem „Klage"-Dichter; und diesem hat er nicht nur die Methode der ausdeutenden Überarbeitung abgeschaut, er bezieht von ihm auch den Baustoff für allerlei Texterweiterungen. Hatte doch der „Klage"-Dichter seinen gereimten Kommentar, um dessen Dürre in etwas zu mildern, mit allerlei selbstgezogenem Rankenwerk umwunden, das naiven Leuten als ein dem Nibelungenlied überlegenes Wissen erscheinen mochte. Vor allem aber trug der Lietredaktor die in der „Klage" angebahnte apologetische Tendenz, den Charakter der Kriemhilt des Teuflischen zu entkleiden und alle Schuld von ihr ab- und auf Hagen hinzuwälzen, in den Epentext selbst hinein und führte sie energisch durch. Mit kurzem Wort: der Bearbeiter hat einen

ursprünglichen Nottext (Urnot) mit Hilfe der „Klage", die selber aus einem solchen herausgesponnen ist, zur Lietfassung umgeschaffen. Diese — eine inhaltlich scheinbar reichere, auch formal und in ihren ethischen Anschauungen modernere — Fassung hat alsbald das Original aus der Gunst der Leser verdrängt oder zumindest die Schreiber veranlaßt, es durch Aufnahme von Lietstrophen zu „ergänzen". Eine dergestalt interpolierte Handschrift der Urnot war die Grundhandschrift unserer Notgruppe, deren Angehörige (wodurch sich ihre starken Abweichungen untereinander erklären) überdies auch noch selbständig aus der inhaltsreicheren Lietfassung diese und jene Strophe entnahmen. Daß die Umdichtung des Lietredaktors zunächst nur das Epos betraf, nicht auch den Anhang, geht aus den, mit dem Liede nur scheinbar übereinstimmenden, Handschriftenverhältnissen der „Klage" hervor. Zwar ist auch sie in der Notgruppe altertümlicher als in der Lietfassung, ist aber in jener verhältnismäßig rein geblieben, hat dort im wesentlichen ihre ursprüngliche Gestalt bewahrt. Was die Textgeschichte des Nibelungenliedes so kompliziert, ihr Verständnis so ungeheuer erschwert: die Durcheinandermengung von Nottext und Liettext, fehlt hier. Legt man A und B zusammen, so hat man das Original der „Klage"; mit anderen Worten: AB* ist keine Bearbeitung, sondern eine im ganzen getreue Kopie der Urschrift. Dieser Vorteil der „Klage" gegenüber dem Nibelungenliede läßt sich nur so erklären, daß die Lietredaktion, als sie auf die Grundhandschrift der Notgruppe einwirkte, die „Klage" nicht mitenthielt; nachdem deren inhaltliches Mehr in den Epentext eingearbeitet war, konnte sie nicht länger unverändert mitgeführt werden. In der Tat besitzen wir in der Handschrift k, die wohl verhältnismäßig jung ist, aber auf gute ältere Vorlagen zurückgeht, einen Liettext, der die erschlossene „Klage"losigkeit bewahrt hat. Die Nothandschriften konnten den Anhang in seiner ursprünglichen Form beibehalten, und die Verbindung mit ihm war es wohl in erster Linie, was sie neben der im Sinne der Zeit moderneren Lietfassung am Leben erhielt. Gründe der Konkurrenz machten schließlich auch für diese die Aufnahme der „Klage" nötig, welche zu solchem Zweck zuvor erst umgearbeitet werden mußte.

Daß sich die Handschriften auf zwei Gruppen zusammenschließen, von denen keine den eigentlichen Urtext enthält, wenn auch die eine demselben näher steht als die andere, ist nichts dem Nibelungenliede allein Eigenes; solche Verhältnisse begegnen auch bei anderen Gedichten

des Mittelalters, sogar bei Schöpfungen benannter Dichter. Häufiger allerdings bei den anonymen Werken der sog. Volksepik, weil diese Behandlungen der nationalen Heldensage ebenso wie die Spielmannsepen und wie später Volkslied und Volksschauspiel nicht im gleichen Maße für das Eigentum eines Dichters erachtet wurden wie die „gebildeten" Nachdichtungen ausländischer Erzählungen, die neuen Stoff enthielten; weshalb, wer jene vortrug oder abschrieb, frei darüber verfügen und aus Eigenem hinzutun konnte, was er für gut hielt. Man mag Entstehung und gegenseitiges Verhältnis der so sich ändernden Handschriften und Texte mit den Wandlungen eines der freien Willkür verschiedener Spielleiter preisgegebenen Bühnenmanuskripts vergleichen, dessen vielfache Abschriften infolge von Änderungen, Zusätzen und Strichen gleichfalls zum einen Teil weit auseinandergehen, zum andern doch wieder wörtlich übereinstimmen werden.

Daß der Name des Dichters nicht überliefert ist, bedeutet ebensowenig eine das Nibelungenlied besonders auszeichnende Eigenschaft. Die Namenlosigkeit brachte bei den Spielleuten ihr Stand mit sich, der auch bei selbstherrlichem Schaffen ein schwächeres Ichgefühl bedingte, übrigens mit dem Verschweigen des Autors nur altheimischer Sitte entsprach, welcher erst die von der Kirche bestimmte reine Buchliteratur abtrünnig ward. Da aber doch auch solche Heldenepen auf uns gekommen sind, deren Verfasser sich nennen (z. B. Dietrichs Flucht, Goldemar), desgleichen die französische chanson de geste bisweilen einen Autornamen überliefert (z. B. Grandor de Brie des Bertrand de Bar-sur-Aube), wäre es nicht unmöglich, daß auch der Nibelungendichter in einer oder mehreren Strophen sich genannt hätte, daß dieselben aber — denn die Abschreiber ließen solche Stellen erwiesenermaßen am leichtesten fort — in Verlust geraten sind. An dem bloßen Namen ist ja wenig genug gelegen, und viel mehr als dieser ist uns auch von den benannten großen Dichtern des Mittelalters nicht überliefert. Von Walther von der Vogelweide wissen wir so wenig, daß nicht einmal seine Ritterbürtigkeit zweifelsfrei feststeht, von einem so berühmten und beliebten Dichter wie Gottfried von Straßburg so gut wie nichts; und wie mit dem Nibelungenliede ein Werk ohne Namen, so besitzen wir von Heinrich von Ofterdingen nur den hochgelobten Namen ohne ein ihm gemäßes Werk. Vom Namen abgesehen aber gibt uns das Nibelungenlied selbst über seinen Schöpfer genügende Auskunft. Alter und Heimat können wir so genau be-

stimmen wie bei irgendwelchem Werk eines benannten Dichters. Aus Wolframs „Parzival", wo sie kurz nach dem Anfang als öfters wiederholte bedeutsame Namen zu finden sind, wurden die exotischen Orte Azagouc (*439,2) und Zazamanc (*362,2) entlehnt, das später entstandene achte Buch des „Parzival" zitiert aus dem schon fertigen Nibelungenliede in scherzhaftem Sinn Rumolts Rat; so würde nach der üblichen Datierung der Wolframschen Dichtung als Entstehungszeit ungefähr das Jahr 1204 anzusetzen sein. Dahin weist auch eine weitere Anleihe des Nibelungenliedes, die Bahrprobe (*1044), die mit wörtlichem Anklang dem „Iwain" des Hartmann von Aue entnommen ist. Stand und Umwelt des Dichters stehen uns greifbar vor Augen, sogar sein Auftraggeber läßt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit vermuten. Das theologische Element tritt in einem über die Bedürfnisse des Gegenstandes und die Erfordernisse des Zeitgeschmacks weit hinausgehendem Maße hervor, — öfter und ausführlicher als in anderen weltlichen Epen wird von Kirchgängen erzählt — daß das Gedicht in geistlicher Umgebung und für solche entstanden sein muß. Und wenn nun in dem Gedichte Passau und ein dortiger Bischof eine in aller Sagentradition unbekannte, übrigens für den Zusammenhang höchst überflüssige Rolle erhält, so ist dies, entsprechend dem Gebaren der damaligen Literaten, als absichtliche Verherrlichung des notorisch sängerfreundlichen Passauer Hofes auszudeuten. Besonders Wolfger von Ellenbrechtskirchen, der zwischen 1191 und 1204 den Bischofssitz innehatte, unterhielt zeitlebens persönliche Beziehungen zu deutschen Dichtern, und ihn, den Gönner Walthers, wird man sich leicht und gern als Mäzen des Nibelungensängers denken dürfen; der wird aber auch dem Wiener Hof nahe gestanden sein, dem Babenberger Herzog huldigt er mit der liebevoll ausgemalten Gestalt des Markgrafen Rüedeger. Die Reise von Passau nach Wien, die er in seinem Werke so eingehend und kenntnisreich schildert, wird er selber wiederholt unternommen haben, ist doch eine solche für Wolfger, sogar mit Sängern und Spielleuten im Gefolge, in der Tat urkundlich nachgewiesen.

Viel wichtiger indes als die Umstände seines äußeren Lebens sind uns die künstlerischen Fähigkeiten des Nibelungendichters, sein Formwille, seine Gestaltungskraft. Es will ergründet sein, wie er der Kunstform und seinem Stoff, die er beide von Vorgängern übernahm, gerecht geworden ist.

III. Der Stoff.

1. Die Theorien vom Wesen und Ursprung der Heldensage.

Hat das deutsche Schrifttum die Kunstform des Epos erst während des 12. Jahrhunderts von auswärts eingeführt, so reichen hingegen ins fernste Altertum, in das Dunkel germanischer Vorgeschichte, die Ursprünge der Sage zurück, welche dem Nibelungenliede seinen Stoff bietet. In jahrhundertelanger Entwicklung, deren Zeugnisse uns nur vereinzelt, in ihrer Gesamtheit jedoch zahlreich genug, überliefert sind, hat sie nur allmählich die Gestalt gewonnen, in der sie in dem deutschen Gedichte des 13. Jahrhunderts erscheint.

Da man in den Anfängen der Forschung zwischen dem Nibelungenliede als individuellem Dichtwerk, seiner allgemeinen epischen Kunstform und seinem Stoffe, der Nibelungensage, dem kollektiven Erzeugnis weiter Zeiträume, nicht zu scheiden wußte, ist die Sagengeschichte lange in die Irre gegangen, indem sie mit ihr fremden Formproblemen verquickt und indem wiederum, wie bei der Frage nach dem Ursprung des Epos, eine allgemein gesetzliche Lösung gesucht ward, statt für jede einzelne Sage besonders Herkunft und Wachstum zu ergründen. Da machten sich also über Ursprung und Fortbildung der deutschen Heldensage zunächst zwei einander entgegenstehende Meinungen geltend. Die eine führte alles auf die vermeintlich ältere Göttersage zurück, gemeint, daß diese bei längerer Fortdauer sich mehr und mehr verhülle und irdisch umgestalte; die Sage führe also nur vermenschlichte Götter vor, behandle mithin im Grunde nicht Schicksale der Menschen, sondern Naturereignisse, als deren Personifikationen ja die Götter anzusehen wären. Die andere hält für die erste Grundlage geschichtliche Wahrheit, freilich mit freier Phantasie umgebildete und durch die Zutat des Wunderbaren geschmückte. Beide Anschauungen erweisen sich bei näherem Hinblick als unzulänglich und unhaltbar. Sieht man in der Sage nur Mythos, also jene Art naiver Naturphilosophie, die alles Naturgeschehen als Lebensäußerungen dämonischer Wesen auffaßt, so muß man den vermeintlich in ihr zum Ausdruck kommenden, das Ganze beherrschenden Gedanken so weit und allgemein fassen, daß der eigentliche Inhalt der Sage unter den Händen verschwindet. Übrigens vermutet die Völkerpsychologie in solcher Erklärung ein wahres Hinterst-Zuvörderst, weil der Held älter

sei als der Gott, der erst nach seinem Ebenbilde geschaffen werde; weil die Vorstellung von Kämpfen der Götter erst entstehen könne, wenn ein Idealbild menschlicher Kämpfe und Heldentaten bereits im Volke lebt. So ist denn die mythische Deutung, nachdem sie noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wahre Orgien gefeiert hatte (Müllenhoff), neuestens sehr in Verruf geraten, und eine von dem Wiener Richard Heinzel ausgehende Gegenbewegung hat nun alles auf historische Ausgänge zurückzuführen gesucht. Aber auch die geschichtliche Erklärung geht nur dem Scheine nach sicherer und muß schon nach wenigen Schritten auf ihrer Bahn innehalten, denn mehr als ein paar historische Namen kann sie nicht nachweisen. Und diese sind durchaus nicht immer das Primäre, wie z. B. die spätgriechische Alexandersabel ausweist, in der sich uralte orientalische Märchen um den festen Kern einer vergleichsweise jungen historischen Gestalt gesammelt haben. Auch sind die Übereinstimmungen mit der Geschichte meist so gering, daß man fast bei allen Völkern und in allen Zeiten solche Ähnlichkeiten auffinden kann, sie stehen überdies vereinzelt und im Zusammenhang mit ganz andern Begebenheiten da, und, was allein schon dieser Ansicht das Urteil spricht, fast jeder Forscher entdeckt eine andere historische Beziehung. Mit Recht nahmen daher bereits Wilhelm Grimm und Ludwig Uhland als Urelement der Sage ein vor dem Antritt des Geschichtlichen schon geistig Vorhandenes an, faßten dieselbe also als ursprünglich freie dichterische Schöpfung auf, die allerdings durch bewegtere Zeiträume der Geschichte einen auf sie selbst einflußreichen Durchgang nehmen mochte. Sagen sind in erster Linie Gebilde der Phantasie, ihrem Motivschatze und Gedankenkreise nach unhistorisch. Wenn die Baiern und Sachsen noch im 8. Jahrhundert von dem Langobardenfürsten Alboin, die Alemannen und Baiern von dem Ostgotenkönig Theoderich sangen, so war nicht die geschichtliche Bedeutung dieser doch stammfremden Persönlichkeiten, sondern die stoffliche Anziehungskraft der Sagenlieder dessen Ursache; das poetische, nicht das historische Interesse war maßgebend. Da ist denn neuestens die Meinung aufgekommen, jene vorauszusetzenden dichterischen Urzellen aller Sage seien auch uns noch erschließbar, ja z. T. heute noch lebend: in den Märchen nämlich; so hat z. B. Friedrich Panzer gleich mehrere altgermanische Sagen, darunter auch die von Sigfrid, auf das Bärensohnmärchen zurückzuführen versucht. Daß märchenhafte Bestandteile in den auf alten Sagen ruhenden deutschen Volksepen zu finden sind,

läßt sich gewiß nicht leugnen; allein es fragt sich, ob jene nicht gerade die jüngste stoffgeschichtliche Schicht derselben ausmachen, da diese Motive vielfach auf die französischen Artusromane hinweisen, deren Einfluß das deutsche Volksepos stark unterlegen ist, und die selber allerdings irische Märchen zur Grundlage ihres Stoffkreises hatten. Ferner ist wohl häufig genug beobachtet worden, daß die Heldendichtung, je länger sie im Volke lebt, um so mehr aller geschichtlichen Bindung sich entledigt und zur reinen Märchenerzählung sich verflüchtigt, während es bisher nicht gelungen ist, die Existenz der als die Keimzellen deutscher Sage erachteten Märchen für die germanische Urzeit, das ist für die ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung, nachzuweisen; aus dem Auftauchen sagenmäßiger Motive in heute lebenden Volksmärchen aber darf man nicht nach rückwärts schließen, denn wie das Volkslied Züge und Ausdrücke einer versunkenen vornehmen Lyrik in sozial tiefere Schichten führt, ebenso verfährt das Volksmärchen mit dem Inventar veralternder höfischer Epik. Endlich droht dem Märchenforscher, der ja auch die Mythen nur als poetisch-religiöse Ausdeutungen des ihnen an Alter überlegenen Märchens ansieht und dergestalt mittelbar auch das Geschäft des mythologischen Pfadfinders übernimmt, dieselbe Gefahr wie diesem: daß er die von vornherein nicht vorhandene Übereinstimmung mit dem gemeinten Märchen durch Umbiegung des eigentlichen Sageninhalts erzwingt oder einer leicht sich einstellenden unwesentlichen Ähnlichkeit zuliebe gerade die Grundpfeiler der Sage abträgt; dann ergibt sich eine Masse von zeitlosen Motiven, dichterische Atome gewissermaßen, aus denen sich immer und überall die Materie menschlicher Poesie gebildet hat, weil es andere eben nicht gibt. Entkleidet man etwa die deutschen und französischen Epen des Mittelalters der Namen und historisch-geographischen Fixierung, so bleibt nichts als eine unterschiedslos beiden eignende bestimmte Anzahl von Novellen- und Märchenstoffen zurück. Der Ursprung der Sage ist damit nicht erhellt; zu diesem gibt es für uns überhaupt keinen Weg, so wenig, als wir jemals zum Anfangspunkt der Sprache, der Religion, des Rechts gelangen werden. Geschichte und Märchen, sie schaffen beide mit am Webstuhl der sagenbildenden Volksphantasie, rein auslösen läßt sich ihr Anteil nicht. Ein ursprünglicher Märchenheld — unser Sigfrid ist selbst das beste Beispiel dafür — kann zum Mittelpunkt einer historischen Sage werden, und eine historische Persönlichkeit so dicht vom Schlinggewächs märchenhafter Erzählungen umrankt werden, daß ihr geschichtlicher Stamm dar-

unter erstickt; was außer dem Namen ist denn in dem Dietrich der Sage von dem wirklichen Gotenkönig erhalten geblieben?

Uns sind die alten Sagen nur in literarischer Form überkommen, in den Dichtwerken der Vergangenheit. Da sind sie schon gestaltet. Man darf aber darum nicht meinen, die Heldendichter hätten sie aus irgendeiner formlosen Überlieferung des „Volksmundes" entnommen und sich dieser sklavisch angeschlossen; sie haben nicht nur Verse gefügt, sondern auch Geschichten ersonnen. Die Sage geht auch in diesem Sinne von der Dichtung aus, die, wenn sie gefällt, auch eine mündliche Tradition erzeugen kann, als welche aber in wenigen Generationen wieder ausstürbe, wenn nicht das Lied des Dichters der zerfließenden Vielgestaltigkeit prosaischer Erzählung stets aufs neue das feste und doch immer wieder verwandelte Gepräge darböte. „Die Sage", schreibt Uhland mit einzig schönen Worten, „ist ein Lagerfaß voll edeln, alten Weines; wann er angesetzt worden, weiß niemand mehr, jeder sonnige Herbst bringt ihm frischen Aufguß und vom ersten Stoffe ist wohl nichts mehr vorhanden als der immer fortduftende Geist; draußen aber auf den grünen Bergen tränen und blühen die Reben, und wenn sie blühen, gährt es auch innen im Fasse; blutrote Trauben reifen und goldhelle; die Zeiten steigen am Weinberge geschäftig auf und nieder und tragen den neuen Gewinn herzu; indes fließt unten rein und klar der goldene Quell, und die Sänger sind die Schänken, die das duftige Getränk umherbieten."

2. Geschichte der Nibelungensage.

a) Die deutschen Sagenquellen. Kann eine allgemeingültige Beantwortung der Frage nach Ursprung und Fortentwicklung der Heldensagen überhaupt nicht geleistet werden, so ist es doch möglich und nötig, die einzelne Sage, soweit es geht, gegen ihren Ausgangspunkt zurückzuverfolgen. Das geschieht durch kritische Vergleichung der Quellen, in denen uns ein und derselbe Sageninhalt in verschiedenen Gestalten und aus verschiedenen Zeiten überliefert ist. Nur muß man sich bei der Rekonstruktion einer Urform vor der eigenen Phantasie hüten, daß die nicht mit der Sage so umgehe wie die Sänger und Spielleute der alten Zeiten: daß man ihr nicht wie jene aus poetischen, sittlichen, gesellschaftlichen, nun selber aus wissenschaftlichen Motiven in volles Willkür das unpassend Scheinende abstreift, ein passend Scheinender

zusetzt. So darf man auch für die Nibelungensage keinen festen, in jeder Einzelheit einheitlichen Typus zu finden hoffen, den es zu keiner Zeit gegeben hat, da sie, wie jede Sage, zeit ihres Lebens in beständiger Umbildung begriffen war.

Umfängliche Sagenkomplexe vom Ausmaß der Nibelungensabel sind naturgemäß kein von vornherein gegebenes Ganzes, sondern ein allmählich Gewordenes; Produkt, nicht Ausgangspunkt einer langen Entwicklung. Wichtige Stationen dieses Entwicklungsganges liegen uns noch heute vor, und so können wir ihn nahezu in seinem ganzen Verlaufe überblicken.

Wir schöpfen die Kenntnis der Nibelungensage aus nordischen und deutschen Quellen. Zu letzteren rechnen außer dem Nibelungenliede selbst zwei jüngere Werke der Heldenepik, „Biterolf" und der große „Rosengarten", in welchen Gestalten des Nibelungenkreises eine, anscheinend ganz junger Erfindung verdankte, altbezeugter Sage widersprechende Rolle spielen, indem alles auf den Gegensatz der östlichen und westlichen Helden, der Amelungen und der Nibelungen, gestellt und jenen der Preis zuerkannt, Siegfried von Dietrich besiegt, ja getötet wird; wertvoller ist da schon der Anhang zu dem am Ende des 15. Jahrhunderts gedruckten „Heldenbuch", der in einer kurzen Nacherzählung der Nibelungensabel einiges alte Sagengut gerettet hat; am aufschlußreichsten aber eine kurze, künstlerisch übrigens wertlose Dichtung, die uns nur in Drucken des 16. und 17. Jahrhunderts (einige sind mit naiven Holzschnitten geschmückt) erhalten ist: das Lied vom „Hürnen Seyfrid". Es geht in der Hauptsache auf ein verlorenes Gedicht des 13. Jahrhunderts zurück, das uns mittelbar durch ein es benützendes anderes Gedicht jener Zeit (den „Seifrit de Ardemont" des Albrecht von Scharfenberg) bezeugt wird, während eine ältere Fassung des dem Seyfridsliede eigentümlichen Sageninhalts in den Kapiteln 163—168 der Thidrekssaga vorliegt. Der hohe sagengeschichtliche Wert des „Hürnen Seyfrid" beruht darin, daß er uralte Züge bewahrt hat, die dem Nibelungenliede fehlen, in früheren Quellen aber sich finden.[1]) Doch hat er auch wieder manches, aus offenbar nur mehr unvollkommener Erinnerung, dem Nibelungenliede selbst entnommen. Umgekehrt hat die nur nach ihrem Inhaltsverzeichnisse bekannte Hand-

1) Eine Inhaltsangabe findet man bei Bruinier, Heldensage (ANuG Bd. 486), S. 89ff.

schrift m[1]) (vom Anfang des 15. Jahrhunderts) den Inhalt des Seyfridsliedes völlständig in den Epentext eingearbeitet, indem sie Seyfrids Jugendgeschichte den Aventiuren des Nibelungenliedes voranstellt, während Krimhilds Drachenraub und ihre Erlösung durch Seyfrid die von Gunther geplante Fahrt nach Isenland unterbricht.

Alle Erinnerung an Sigfrids Heldengestalt in späterer Zeit, alle volkstümliche Kenntnis seiner Sage, die bis ins beginnende 19. Jahrhundert in den untern Schichten der Nation lebendig blieb, geht auf das Seyfridslied, diese — künstlerisch höchst anstößige — jüngste Gestaltung des uralten Stoffes, keineswegs auf das ästhetisch so unvergleichlich höher stehende Nibelungenlied zurück. Noch am Ende des 17. Jahrhunderts nämlich wurde das in achtzeiligen Strophen abgefaßte Gedicht in die damals modische Prosa umgeschrieben, bei ganz engem, nur durch wenige unbedeutende Zusätze im Geschmack der Zeit gestörtem Anschluß an die Vorlage. Aus dem Jahre 1726 stammt der älteste erhaltene Druck dieser Umschrift, betitelt: „Eine wunderschöne Historie von dem gehörnten Siegfried, Was wunderlicher Ebentheur dieser theure Ritter ausgestanden, sehr denkwürdig und mit Lust zu lesen;" sie ist in der gerne roh gescholtenen, neuestens aber wieder höher eingeschätzten Schreibart der sog. Volksbücher abgefaßt, sprachlich freilich schon stark dem galanten Heldenroman der Barockzeit angenähert. Auch Bilder fehlen dem Büchlein nicht, aber der Illustrator mißverstand bereits das mittelhochdeutsche Wort „hürnen" (=mit einer Hornhaut versehen), faßte es als „gehörnt" und setzte dem das Titelblatt zierenden Helden zwei Hörner auf den Kopf. Wie andre Volksbücher so wurde auch dieses auf elendem Löschpapier gedruckt und mit dem unveraltbaren, eine literarische Neuigkeit vorspiegelnden Datum „gedruckt in diesem Jahre" versehen, bis ins 19. Jahrhundert auf Jahrmarktsbuden feilgeboten.

b) Die nordischen Sagenquellen. Abweichend vom Nibelungenlied, wo er doch nur der Vorgeschichte wesentlich ist, erscheint Sigfrid als eigentliche Mittelpunktsfigur der Sage nicht nur in der jüngsten Quelle, dem Seyfridslied, sondern auch in den ältesten, den nordischen Denkmälern. Sie umfassen eine ganze Reihe von Schriftwerken verschiedenen Alters und Umfangs, poetische wie solche in prosaischer Form.

Die altnordischen Dichter, die sog. Skalden, haben eine eigentümliche

1) Sie wird auch mit w bezeichnet.

poetische Technik geübt, indem sie konkrete Gegenstände nicht gerne mit dem Alltagsnamen bezeichnen, sondern vermittels eines nur auf Grund bestimmter Sagen verständlichen metaphorischen Ausdrucks (Kenningar); da entstand allmählich das Bedürfnis nach einem erklärenden Handbuch der Dichtkunst, aus dem man die von den klassischen Skalden verwendeten stilistischen und metrischen Formen lernen konnte, und ein solches hat um 1220 der Isländer Snorri Sturluson, der größte Sohn seines Volkes, gleich tüchtig als Krieger, Diplomat und Gelehrter, auch wirklich unternommen. Es wird als Edda bezeichnet, welches Wort man als Ausdruck für „Poetik" oder als Bezeichnung der Herkunft des Buches: „aus Oddi" (wo Snorri erzogen worden war) deutet. Zur Erklärung der Kenningar erzählt Snorri eine große Anzahl der verschiedensten Sagen, darunter auch die Nibelungensage, und er streut als Belege vielfach Verszitate ein, Bruchstücke aus den jene Sagen behandelnden alten Liedern. Das gab den Anstoß, nun auch diese Lieder selbst zu sammeln, was durch einen Unbekannten um die Mitte des 13. Jahrhunderts geschah. Die Sammlung ist uns im wesentlichen in einer auch noch dem 13. Jahrhundert angehörenden, aus Island stammenden, jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen befindlichen Handschrift, dem Codex regius, erhalten, die der isländische Bischof Brynjulf Sveinsson im Jahre 1643 aufgefunden und, weil er sie fälschlich für Snorris Quelle hielt, mit unzutreffendem, aber nun einmal eingebürgertem Namen gleichfalls als „Edda" (und zwar zum Unterschied von der Snorra-Edda, und weil er sie fälschlicherweise dem 1133 verstorbenen isländischen Gelehrten Saemund Sigfusson zuschrieb, als Saemundar-Edda) bezeichnet hat.

Wann und wo die Eddalieder entstanden sind, ist unbekannt; Alter und Heimat muß aus der Sprache, der Form, den Lebensauffassungen, den sozialen Verhältnissen, dem Wortschatz der Lieder erschlossen werden. Aufgezeichnet sind sie alle erst im dreizehnten Jahrhundert und auf Island worden, sie entstammen aber dem gesamten altnorwegischen Sprachgebiet, und was ihr Geburtsdatum betrifft, liegen nach der herrschenden Ansicht zwischen dem ältesten und dem jüngsten Liede Jahrhunderte; doch kann keines vor der ersten Hälfte des neunten Jahrhunderts und müssen die jüngsten erst kurz vor der Zeit gedichtet sein, da unsere Überlieferung einsetzt (12. Jahrhundert). Die meisten Eddalieder gehören der Wikingerzeit an, den letzten Jahrhunderten des Heidentums, jener Periode nordischen Geisteslebens, in welcher der

Einfluß christlich-abendländischer Kultur bereits anfing, sich geltend zu machen (etwa 850—1050); ist doch sogar die Anschauung vertreten worden, daß die Eddalieder gar nicht oder doch vorwiegend nicht altnationalen Sagenstoff, sondern bis zur Unkenntlichkeit umgestaltete Götter-, Helden- und Heiligengeschichten des jüdisch-christlichen und des griechisch-römischen Kulturkreises, also fremde Sagen- und Mythenstoffe enthielten, welche heidnische oder halbheidnische Nordleute in den Wikingerzeiten auf den britischen Inseln von Mönchen oder in Mönchsschulen erzogenen Laienchristen übernommen hätten (Sophus Bugge).[1]) Über die Verfasser der Saemundar-Edda wissen wir nichts. Es wäre aber verfehlt, sie als unselbständige Bewahrer alter Überlieferung zu denken, da sich überall schon in der Komposition, im Aufbau der Handlung persönliche Arbeit der Dichter erkennen läßt. Angeordnet ist der Inhalt unserer Sammlung so, daß zunächst die Götterlieder, dann Lieder aus verschiedenen Heldensagen, zuletzt eine Reihe von Liedern aus der Nibelungensage stehen, diese (vierzehn an der Zahl) in ihrer Gesamtheit eine wenigstens äußerlich geschlossene Darstellung der Sage bietend. Aber in dieser Partie klafft eine Lücke, weil dem Kodex hier acht Blätter fehlen, so daß ein beträchtlicher Teil der Sigurdslieder[2]) uns verloren ist. Dieser Verlust wird jedoch einigermaßen ersetzt durch ein hauptsächlich auf Grund von Eddaliedern (deren der Verfasser mehr kannte, als wir heute besitzen) um 1260 verfaßtes Prosawerk, die Völsungasaga, die aber vermutlich auch noch eine (nicht mehr erhaltene) um 1200 entstandene prosaische Sigurdar-Saga als Nebenquelle benützt hat. Die Völsungasaga bildet den ersten Teil eines größeren Ganzen, der Ragnarssaga, welche die fabelhafte Geschichte des dänischen Wikingerführes Ragnar Lodbrók und seiner Söhne erzählt und ihrem Helden durch Verknüpfung mit Sigurds Geschlecht, welches selbst bis auf die alten Heidengötter zurückgeführt wird, göttlichen Ursprung beilegt.

Der Verfasser der Völsungensaga hat auf Grund einer der uns erhaltenen ähnlichen Sammlung von Eddaliedern gearbeitet, und wo er derselben folgt, das ist vom neunten Kapitel ab, geschieht dies in so engem, geradezu sklavischem Anschluß, daß er die Verse einfach in

1) Den Einfall, in der Edda christliche und antike Elemente zu suchen, hatte übrigens schon der alte Adelung (1797).

2) In den nordischen Sagenquellen ist der Name Sigfrid durch Sigurd (das ist Siegwart), ersetzt.

Prosa umschreibt, ohne immer an eine Ausgleichung der zwischen den einzelnen selbständigen Liedern notwendigerweise bestehenden Widersprüche zu denken; wenn zwei in seiner Vorlage aufeinanderfolgende Lieder dieselbe Geschichte behandeln, erzählt mitunter auch er dieselbe Sache unbesorgt zweimal. Wie unglücklich das in künstlerischer Hinsicht ist, für uns hat es den Vorteil, daß dergestalt der Sagaschreiber, dessen Liedvorlage noch lückenlos war, das im Codex regius fehlende Stück nahezu vollkommen ersetzt. Die Völsungasaga gibt aber nicht nur alles, was die Liederedda von Sagen aus dem Nibelungenkreise enthält, genau wieder, sie geht mit der in den ersten acht Kapiteln enthaltenen Geschichte von Sigurds Ahnen, die freilich nur teilweise auf alter Tradition beruht, noch darüber hinaus. So stellt sie ein vollständiges System unserer Sage in ihrer nordischen Gestalt[1]) dar. Sie entbreitet die Nibelungenfabel als einen Komplex von vier Teilen, die nur hier ihre Vereinigung gefunden haben; nämlich: 1. die Geschichte von Sigurds Ahnen; 2. die Sagen von Jung-Sigurd; 3. die Brynhildsage; 4. die Sage vom Untergang der rheinischen Könige. Der erste Teil, für dessen Sagenechtheit außer der Völsungasaga nur geringfügige Anspielungen in älteren Schriftwerken zeugen,[2]) beruht im weitem Ausmaß auf nordischer Neu- und Zudichtung; er hängt mit dem zweiten nur durch die Personalunion des Helden, nicht durch ein episches Band zusammen. Der zweite Teil selbst ist im nordischen Gebiet sehr reich belegt, im deutschen wesentlich doch bloß im „hürnen Seyfried", während das Nibelungenlied nur ganz wenige flüchtige

1) Für diese besitzen wir noch ein weiteres, aber selbständigen Quellenwertes entbehrendes Denkmal in dem vom Anfang des 14. Jahrhunderts stammenden Nornagests thättr, einem Abschnitt aus der großen Saga von Olafr Tryggvasson; hier erzählt Odhin in Nornagests Gestalt dem König Olaf in aller Kürze die Geschichte von Sigurd. — Den Inhalt der nordischen Version, auf dessen Wiedergabe hier aus Raummangel verzichtet werden muß, kann sich der Leser aus dem zitierten Buche von Bruinier (AfnG Bd. 486), S. 72ff., 84f., 94f., 103f., 105f. zurechtlegen.

2) Der norwegische Skalde Bragi (800—850) erweist durch eine Kenning frühe Kenntnis der Sage im Norden, für westgermanisches Gebiet wird sie durch den im „Beowulf" erscheinenden Waelsing Sigemund und seinen Neffen Fitela bezeugt; das angelsächsische Gedicht und deutsche Personennamen des 9. Jahrhunderts (Welisunc, Sintarfizzilo) machen auch für deutschen Boden eine reiche Sagenbildung von Sigfrids Ahnen wahrscheinlich, wenn auch die deutsche Überlieferung des Mittelalters Sigmund nur mehr als Sigfrids Vater kennt.

Rückblicke dahin wirft; dieses beschränkt sich eigentlich auf den dritten und vierten Teil, ja zeigt sogar von jenem nur mehr verschwommene Kenntnis: daß Sivrit von früher her Prünhilt kennt, ist wohl ausgemacht, aber wie im Märchen ohne jegliche Erklärung. Eine gleichmäßigere Behandlung der Teile zwei bis vier liegt in der norwegischen Thidrekssaga vor, die jedoch keine einheitliche Sagenversion darstellt, sondern die deutsche mit der nordischen kontaminiert und daher erst besprochen werden kann, bis der wesentliche Unterschied und das gegenseitige Verhältnis dieser beiden Fassungen erklärt ist.

Vergleicht man die Darstellung der Völsungasaga mit der des Nibelungenliedes, so fällt nächst der abweichenden Namengebung[1]) vor allem die völlig geänderte Motivierung des Burgundenuntergangs ins Auge; diesen bewirkt dort Atlis Goldgier, hier die Rachsucht von Sivrits Witwe (doch macht sich als leises Nebenmotiv auch bei Kriemhilt die Gier nach dem Horte geltend). Damit ist zugleich eine völlig geänderte Charakteristik und gegenseitige Einstellung der Hauptpersonen, insbesondere Atli-Etzels einer-, Gudrun-Kriemhilts andererseits gegeben. Mehr noch. Während am Schlusse des Nibelungenliedes vernichtend die Lawine niederfährt, die Sivrits Ermordung ins Rollen gebracht hat, besteht im Norden zwischen Sigurds Tod und dem Untergang seiner treulosen Schwäger nahezu gar kein Zusammenhang; in der alten eddischen Schicht sind Teil 3 und 4 nur durch die Personen und den Hort verbunden, von einer Verschmelzung zu einheitlicher Fabel kann erst in der deutschen Fassung die Rede sein, wo der erste Teil die Ursache des zweiten geworden ist. Wenn nun in der verhältnismäßig frühen nordischen Version die beiden Hauptbestandteile des Nibelungenstoffes — Sigfrid-Brunhildfabel und Burgundenfall — noch ganz lose und vergleichsweise selbständig nebeneinander stehen, so kann das keinen anderen Grund haben, als daß hier eben zwei Sagen verbunden sind, die ursprünglich gar nichts miteinander gemein hatten. Lange Zeit hat man freilich diesen einfachen Tatbestand übersehen und die unterschiedliche Stellungnahme Gudrun-Kriemhilts zu ihren Brüdern völkerpsychologisch und rechtshistorisch aus der Verschiedenheit der Kulturzustände erklären wollen: in der frühen Periode, aus welcher die Eddalieder stammen, war, so meinte man, das Band der Sippe noch so fest, schuf Blutsverwandtschaft unbedingte Verpflichtung zur Blut-

1) Sivrit-Sigurd, Kriemhilt-Gudrun, Uote-Grimhild, Etzel-Atli, Gunther-Gunnar, Hagen-Högni usw.

rache; erst bei fortschreitender Gesittung wurde das Verhältnis zum wahlverwandten Lebensgenossen als das tiefere erfaßt, und so wandelte sich in der jüngeren deutschen Sage, geänderter Rechtsanschauung gemäß, das Motiv von Kriemhilts Rache. Selbst wenn diese Behauptung zuträfe, vermöchte sie die in der nordischen Version erscheinende, das Gefühl beleidigende Gleichgültigkeit Gudruns ob der Ermordung ihres herrlichen Gatten durchaus nicht genügend zu erklären; denn auch nicht die Spur eines Gewissenskonfliktes regt sich in ihr. Sichtlich haben denn auch schon einzelne nordische Sagengestaltungen (das zweite Gudrunlied der Edda und ihm folgend die Völsungasaga) hier Anstoß genommen und durch Grimhilds Vergessenheitstrank eine Motivierung zu schaffen gesucht. Aber die Behauptung trifft gar nicht zu. Denn neben jener Signy, von der die Völsungasaga erzählt, dem Heldenweib, das die eigenen Kinder preisgibt und Blutschande auf sich lädt, um den Vater am Gatten zu rächen, findet sich in der Edda (und zwar in einem ihrer ältesten Stücke, dem zweiten Lied von Helgi Hundingsbana) eine ganz andere Frauengestalt, Sigrun, die den geliebten Helgi, ihren späteren Gatten, selber zum Kampfe gegen die Ihren ruft, ihm, der ihr Vater und Bruder erschlagen, in ungeminderter Liebe Söhne gebiert, ja ihren überlebenden Bruder Dag, der die Blutrache an Helgi vollzieht, darob mit den entsetzlichsten Flüchen bedenkt; ganz wie die Kriemhild des Nibelungenliedes kennt sie neben dem Gatten, auf den sie mit Recht stolz ist, sonst nichts in der Welt.

c) Mythos und Geschichte in der Nibelungensage. Hängen Sigfridsage und Burgundensage in den nordischen, das heißt den ältesten uns erhaltenen Sagenquellen nur erst lose zusammen, so ist für eine ältere Stufe völlige Selbständigkeit der beiden Teile anzunehmen. Nun zerfällt aber die Sigfridsage, der ersichtlich das höhere Alter zukommt, selbst wieder in zwei Teile, denn alles, was sie von ihrem Helden bis zu dessen Eintreffen am Hofe der rheinischen Könige zu erzählen weiß, enthält reine Heroensage, die sich aus jenseits der Sphäre menschlichen Lebens liegenden mythisch-märchenhaften Motiven zusammensetzt, wogegen die folgende Partie, das Brunhild-Drama, ein völlig diesseitiges Gemälde menschlicher Leidenschaften entwirft. So sind es also eigentlich drei Zentren, aus denen sich die synkretistische Nibelungensage gebildet hat. Erhalten freilich sind so alte Quellen nicht, in denen eine dieser drei Handlungen ohne Verbindung mit den zwei andern bestünde; doch besitzen wir immerhin noch Dichtungen, die deutlich nach einem dieser

Mittelpunkte hin gravitieren: im frühneuhochdeutschen Seyfridslied speist die Heroensage, im kurzen Sigurdslied die Werbungssage, in dem gleich diesem der Edda zugehörigen Atlilied die Burgundensage vornehmlich die Handlung.

Für Sigfrids Gestalt ist bis zum heutigen Tag immer wieder mythologische Ausdeutung versucht worden: daß dieser glänzendste Held der deutschen Sage ein verblaßter Gott sei, ein göttlicher Drachentöter wie Apollo und Indra, eine Lichtgottheit, die dunkeln Mächten zum Opfer fällt wie Baldr oder Adonis, sein Untergang durch Hagen etwa ein Symbol des auf die schöne Jahreszeit folgenden grimmen Winters. Nicht stichhaltiger als solche reine Phantasiespiele erscheinen die zahllosen historischen Hypothesen, die seit dem Beginn einer Nibelungenforschung unermüdet vorgebracht worden sind. Man hat an den Enkel des fränkischen Chlodwig, Sigbert von Austrasien, den Sohn Chlotars, gedacht, der sich mit einer Brunichild, Tochter des spanischen Westgotenkönigs Athanarich, vermählte und der, in Kampf mit seinem Bruder Chilperich von Neustrien geraten, von dessen (durch ein Verbrechen auf den Thron gelangten) Gattin Fredegund vermittels gedungener Mörder beseitigt wurde (575), worauf Brunichild die Regentschaft übernahm und als machtvolle Herrscherin solchen Eindruck übte, daß ihr Andenken lange fortdauerte und noch heute in dem eine alte Römerstraße Südbelgiens bezeichnenden Namen chaussée Brunehaut bewahrt ist; in der Tat lassen sich einzelne Übereinstimmungen zwischen diesen Ereignissen und der Sigfridsfabel nicht leugnen, aber noch zahlreicher und bedeutsamer sind die Verschiedenheiten. Daß man in dem langen Zeitraum von ein paar Jahrhunderten, der für die Suche nach historischen Beziehungen zur Verfügung steht, irgendwelche Nachrichten aufgefunden hat und noch auffinden wird, die mit unserer Sage eine entfernte Ähnlichkeit aufweisen, ist gewiß nicht verwunderlich; das sind aber müßige Nachweise, solange unmittelbare Zeugnisse dafür fehlen, daß ein bestimmtes geschichtliches Ereignis und die Sage identisch sind. Für Dietrich von Bern, für seine Identität mit dem großen Gotenkönig, haben wir ein solches Zeugnis in der allgemeinen Ansicht des Mittelalters; für die Sigbert-Sigfrid-Parallele fehlt es. So bleibt es denn jedermanns Willkür überlassen, sich als historische Grundlage der Sigfridsage auszusuchen, was ihm passend dünkt. Will doch selbst die romantisch-kühne Meinung nicht aussterben, unser Sagenheld sei dem Cheruskerfürsten Armin, dem Sieger in der Varusschlacht, gleichzusetzen, dessen Andenken

nach dem Berichte des Tacitus die alten Germanen in Liedern gefeiert haben, und man sucht neuestens diese Ansicht mit dem Nachweis zu stützen, daß in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung das Römerheer von den Germanen als „Drache" bezeichnet wurde. Schien die historische Erklärung zu versagen, so hat man gar an ausheimischen Ursprung gedacht, an Übertragung und Umdichtung der Argonautensage[1]), was aber den Kern der Erzählung nicht trifft. Bleibt demnach nur übrig, die Sigfridgestalt und ihre Fabel als reine Erdichtung aufzufassen, als Märchenerzählung. Friedrich Panzer erblickt im Märchen vom starken Hans (Bärensohn) die Keimzelle, aber wirklich schlagende Berührungen mit diesem zeigen nur die jüngeren Sagenquellen (Thidrekssaga und Hürnen Seyfried), nicht die Edda, so daß sich die Märchenmotive erst spät einer älteren Sagenform übergelagert haben dürften. Doch mag immer dahingestellt bleiben, welches Märchen zugrunde liege, — daß Jung-Sigfrid wie keine andre germanische Sagengestalt der heroisch gesteigerte Märchenheld sei, ist unbestreitbar; auf Urmärchen beruhen die hier besonders zahlreichen phantastischen Züge, wie sie auch bei einer Reihe (gleichfalls aus Urmärchen geschöpfter) fremder Sagenhelden sich finden (Achilleus, Kyros, Suhrab, Cuchullin). Daß diese Märchenmotive erst allmählich durch die Personalunion des Helden innerhalb einer Vita versammelt wurden, lehrt noch eine Liedeinlage des „Beowulf", die Sigfrids auszeichnendste Tat, Drachenkampf und Hortgewinn, dem Sigmund beilegt; umgekehrt ist diese im Nibelungenliede als einziges Rudiment aus der bereits völlig verwitterten mythisch-märchenhaften Sagenpartie erhalten.

Gibt schon die Sigfridgestalt dem Sagenforscher manches Rätsel auf, so stellt ihn die Erscheinung der Brunhild vollends vor unlösbare Schwierigkeiten. Nibelungenlied wie Seyfridslied (in welchem Brunhild und Krimhild in eine einzige Gestalt zusammengeflossen sind) wissen nur von einer durchaus menschlichen Heldin (die freilich im Nibelungenliede Überweibszüge trägt), während die nordischen Denkmäler auch hier wieder die Götterwelt mit hineinziehen, so daß man den Walkürenmythos, der ja auch keineswegs einheitlich durchgedrungen ist, mit einigem Recht für sekundäre nordische Neudichtung erachten darf; demgegenüber auf das sog. „Brünhildenbett" (eine so bezeichnete Felsklippe auf dem Feldberg im Taunus, die bereits in einer Urkunde von

1) So schon Göttling (1816); neuestens Franz Saran.

1043 als lectulus Brunihildae erscheint) hinzuweisen als auf ein Zeugnis, daß die Sage von der Erlösung der auf dem Berge schlummernden Jungfrau nicht erst im Norden eingeführt worden, sondern aus Deutschland stamme, wäre voreilig, solange nicht einwandfrei entschieden ist, daß diese Bezeichnung nicht ebensogut auf jene austrasische Königin Brunichild gedeutet werden kann.

Weit besser bestellt ist es um den dritten und letzten Teil des Nibelungenkomplexes, die Atli- oder Burgundensage. Hier ist es, wenn wir nach der Grundlage und dem ersten Anstoß zur Bildung der Fabel in das Meer der mittelalterlichen Geschichte hinabtauchen, allerdings möglich, auf festen Grund zu kommen. Daß der Etzel der deutschen Sage mit dem gewaltigen Hunnenfürsten identisch ist, darüber war sich das ganze Mittelalter klar und einig; dies berechtigt uns, in historischen Ereignissen von Attilas Zeitalter den Ausgangspunkt der Sage zu suchen. Zwei jener Epoche vermutlich besonders einprägsame Ereignisse kommen in Betracht. 1. Die ostgermanischen Burgunden waren im Geschiebe der Völkerwanderung zu Beginn des 5. Jahrhunderts unter ihrem Könige Gundicarius an den Rhein gekommen, wo ihnen Honorius die Provinz Germania superior mit der alten römisch-keltischen Stadt Worms angewiesen hatte. Nach dem Tode des Kaisers (423) erhob Gundicarius die Waffen gegen Rom und wurde erst nach schweren Kämpfen im Jahre 435 von Aetius besiegt und zur Erneuerung des Bündnisses gezwungen. Nicht lange genossen die Burgunden den Frieden; zwei Jahre später (437) wurden sie von den Hunnen überfallen und so gut wie ganz aufgerieben, der König mit seiner gesamten Sippe fand in der Schlacht den Untergang. Die Reste des unglücklichen Volkes hat Aetius einige Jahre später in Savoyen angesiedelt, von wo sie sich wieder ausbreiteten und unter einem neuen Königshause bis zu ihrer Einverleibung in das merowingische Franken (533) ein eigenes Reich bildeten, dessen Andenken sich noch im Namen der französischen Landschaft Bourgogne erhalten hat. In dem sog. Burgundischen Gesetz, das in der neuen Heimat um 500 aufgezeichnet ward, sind als Vorgänger des damaligen Königs genannt: Gibica (= Gibich, nordisch Gjuki), Gundomar, Gislaharius (= Giselher), Gundaharius (= Gunther) — Namen, die die Sage bewahrt hat.

2. Im Jahre 453 kommt Attila auf der Höhe seiner Macht plötzlich und unter verdächtigen Umständen zu Tode. Nach dem Bericht des Zeitgenossen Priscus an einem Blutsturz in der seiner Vermählung

mit einem germanischen Mädchen namens Hildico[1]) folgenden Brautnacht. Daraus entstand bald das Gerücht des Mordes, und eine Begründung hiefür stellte sich leicht ein: Hildico — das wissen bereits Historiker des 6. Jahrhunderts zu berichten — hat an Attila die Ermordung ihres Vaters gerächt. Solche Umdeutungen und Entwicklungen tatsächlicher Geschichtsverläufe sind keineswegs automatische Bildungen einer imaginären Volksphantasie, sondern allemal nur als Erfindungen einzelner Individuen, am besten von Berufsdichtern, zu denken. Ein solcher hat die beiden ursprünglich ganz beziehungslosen Ereignisse, den Untergang der Burgunden und Attilas Tod, in ursächlichen Zusammenhang gebracht, indem er Hildico zur Schwester der burgundischen Könige machte. Ob im Jahre 437 Attila die Hunnen geführt hat (was wenig wahrscheinlich ist), bleibt gleichgültig; ihm als dem berühmtesten Hunnenfürsten wurde die Tat auf jeden Fall zugeschrieben. Es läßt sich (nach Privatnamen und den Sagenquellen selbst) vermuten, daß diese erste Ausbildung der Sage bei den niederrheinischen Franken erfolgt ist, einem Nachbarstamm der Burgunden, deren Geschick ihnen wohlvertraut war und deren Wohnsitze sie nachmals selber innehatten. Bei den Franken aber war die Sigfridsage heimisch. Und so ergab sich aus der zufälligen Berührung eine An- und Verknüpfung dieser ursprünglich unabhängigen Sagen, die zunächst, wie die nordische Version zeigt, recht äußerlich blieb, allmählich aber zu inniger Verschmelzung führte. Was zu der Verbindung des Sigfridmythos mit der Burgundengeschichte den unmittelbaren Anlaß bot, entzieht sich unserer Kenntnis. Vermutlich spielte auch in der Burgundensage ein Hort von Anbeginn eine wichtige Rolle, denn der Hort gilt ja dem ganzen Mittelalter — das kann man noch aus Walthers Gedichten ersehen — als materielle Grundlage und zugleich als Symbol der Königsgewalt. Und indem nun die beiden verhängnisvollen Horte — der burgundische Königsschatz, der Attilas Gier reizte, und jener andre fluchbeladene, den Sigfrid erwarb — einander gleichgesetzt wurden, rückten die zwei Sagen zusammen. Damit trat aber auch Sigfrids Mörder Hagen, an den dieser seinen Schatz verlor, in die ihm ursprünglich fremde Burgundensage ein und wurde den rheinischen Königen als Bruder (oder Vasall) zur Seite gestellt; eine sekundäre Entwicklung, deren Jugend sich schon darin verrät, daß Hagens Namen aus

1) Koseform eines mit „Hild" zusammengesetzten Frauennamens.

der G-Alliteration der Königsfamilie herausfällt. Die Vereinigung muß noch im 5. Jahrhundert geschehen sein, da die Sage von Walther und Hildgund, die gleichfalls auf Ereignisse des 5. Jahrhunderts zurückgeht, Hagens Verbindung mit den Burgunden bereits voraussetzt.

Mit dem Horte hängt auch der Name zusammen, den schließlich der ganze Sagenkomplex gewann. Nibelungen heißen in den nordischen Quellen die burgundischen Könige, die dort häufiger freilich mit dem Patronymikon als Gjukungen bezeichnet werden. Auch das Nibelungenlied zeigt wenigstens in seinem zweiten Teil (von *1523 ab) wie im Gesamttitel diese Verwendung des Namens; im ersten Teil aber ist der Name ganz anders gebraucht, haftet an den ursprünglichen Besitzern des Horts und an diesem selbst, so daß es scheint, als wäre er von hier erst auf die Burgunden als seine letzten Besitzer übertragen worden. Da sollte man aber erwarten, daß auch Sigfrid durch die Erwerbung des Schatzes ein Nibelung wird; er ist jedoch weder in der deutschen noch in der nordischen Überlieferung irgendwo so genannt. Wohl macht ihn das Nibelungenlied zum Herrn von Nibelunge lant, aber das ist ein Phantasieland, von dem der Dichter gar keine feste Vorstellung besitzt, und das ihn nur in arge Schwierigkeiten bringt, dasein Held doch schon als König von Niderlant gegeben war und nun die beiden Reiche und Nationen bös durcheinanderwirren. Endlich sind auch die Namen auffällig, die das Nibelungenlied den ersten Besitzern des Horts zuweist; dieser Namensreihe (Nibelunc, Schilbunc) mangelt das übliche Kennzeichen der Familienzugehörigkeit, der Stabreim. Der wahre Ursprung des Nibelungennamens wird also gerade die Umkehrung dessen sein, was aus dem mittelhochdeutschen Liede darüber zu entnehmen ist. An den rheinischen Königen haftete jener Name, und von ihnen als seinen letzten Eigentümern trägt ihn auch der Hort; in der selbständigen Burgundensage könnte er schon so geheißen haben und bei der Identifizierung mit Sigfrids Schatz die Bezeichnung auch auf diesen erstreckt worden sein. Das Nibelungenlied, das ebenso wie das Seyfridslied die Bedeutung des Namens nicht mehr verstand, erfabelte zur Erklärung (denn das Erklärungsbedürfnis ist nicht das geringste Element der Sagenbildung) die — vielleicht auf sagenechte alte Motive gegründete — Geschichte von den erbstreitenden Brüdern.[1]) Von dieser, deren

1) Sie hat starke Ähnlichkeit mit dem im 16. Kap. der Thidrekssaga, aber auch in „Ecken Ausfahrt" und „Sigenot" dem Dietrich zugeschriebenen Kampf mit dem Zwerg Alpris.

Alter man überschätzte, ausgehend, hat gelehrte Auslegung alles Mögliche in den Nibelungennamen hineingeheimnist, auf Grund der Etymologie („Nebel") den Hort als Besitz dunkler chthonischer Mächte gedeutet. In Wahrheit haftet dem Namen gar nichts Mythisches an, er hat vielleicht einen noch erkennbaren historischen Ursprung. Der Personenname Nibulunc war nämlich beliebt in einem Zweige der fränkischen Arnulfinge; schon ein Sohn Childebrands, eines Bruders von Karl Martel, hieß so, und der Name erbt in dieser Familie weiter bis ans Ende des 9. Jahrhunderts. Er hängt vermutlich zusammen mit dem Nibelengau, dem pagus Nivellensis, der in Welsch-Brabant, zwischen Brüssel und Mons, in der Nähe des alten Königssitzes Duysburg liegt, so geheißen nach der Stadt Nivelles, die ihren Glanz dem Stifte der heiligen Gertrud († 659) verdankte, einer Tochter Pipins des Älteren; von diesem ihr besonders werten Heiligtume mögen Angehörige der Familie leicht benannt worden sein. Und wie die alte Dichtung es überhaupt liebt, Völker mit dem Geschlechtsnamen ihrer Herrscher zu bezeichnen (z. B. Amelungen = Goten), so mögen von dem einen Geschlechte der ganze Stamm der Rheinfranken und, da dieser in alten und jungen Quellen (Waltharius, Klage) mit den Burgunden identifiziert wird, diese selbst den Nibelungennamen überkommen haben.

Da alles, nicht zuletzt die nordischen Schriftdenkmäler selber, auf das Rheingebiet als die Urheimat der Nibelungensage deutet, erhebt sich nun die Frage, wann und auf welchen Wegen dieselbe nach dem Norden gekommen ist. Keineswegs wird dies erst durch die skandinavischen Seeräuber, die sog. Wikinger, geschehen sein, die auf ihren Beutezügen im 9. Jahrhundert an die niederländische Küste, in die Gegend der Rheinmündungen kamen, wo die fränkischen Schöpfer und Bewahrer unserer Sage siedelten; lange vorher konnten die Skandinavier durch Vermittlung sächsischer Sänger mit den fränkischen Heldenliedern Bekanntschaft machen und sie selbständig weiterbilden, und anderseits wieder die deutschen Stämme auf demselben Wege die allfälligen Neuerungen der Nordleute empfangen. Man wird also die Wanderung der Sage nicht als einen ein- oder mehrmaligen, zeitlich fixierbaren Akt der Übertragung oder Entlehnung sich vorstellen dürfen, sondern besser von einer Periode der gemeinsamen Pflege unserer Sage bei Nord- und Südgermanen reden und dieselbe mit den Jahren 500—800 begrenzen. In Norwegen hat die Nibelungenfabel jedenfalls spätestens im

8. Jahrhundert Wurzel gefaßt, da sie dem Skalden Bragi (800—850) bereits bekannt ist; von hier ist sie bis nach Island und Grönland gedrungen, kaum aber nach Irland, denn im irischen Epos hat sie keinerlei Spuren ihres Einflusses hinterlassen. Nur geringe Lebenskraft erwies sie in England, dahin sie unmittelbar von Rheinfranken aus gekommen war; dort ist sie mit dem Verfall der angelsächsischen Kultur, mit der Bildung einer neuen Nation aus Angelsachsen, Normannen und Dänen gleich den meisten germanischen Sagen erloschen.

d) Unterschied der deutschen und der nordischen Sagenversion. Die ältesten Darstellungen unserer Sage enthält die Edda: für die Sigfridsage das Sigurdliedbruchstück (welches die Völsungasaga zur Not ergänzt), für die Burgundensage das Atlilied (Atlakvitha); was sie erzählen, muß ähnlich in fränkischen Liedern, die wir nur erschließen können, gesungen worden sein. Das mittelhochdeutsche Epos aber, vor welchem keine uns erhaltenen deutschen Sagenquellen liegen, weist eine völlig geänderte Version auf, welche auch schon seiner (in der Thidrekssaga durchscheinenden) älteren Vorstufe geeignet haben muß. Das höfische Epos von der Nibelunge Not wie sein spielmännischer Vorläufer entstammen den Donaulanden, also bairischem Gebiet. Dieses bildete bis gegen die Mitte des 6. Jahrhunderts einen Teil des Gotenreiches, erst nach dessen Untergang erscheint der bairische Volksstamm unter eigenen, übrigens von den fränkischen Königen abhängigen Fürsten; er scheint sich aus den zwischen Donau und Alpen gebliebenen Trümmern des Gotenvolks und andern germanischen Volksresten gebildet zu haben; wenigstens erachteten sich die Baiern selber als Nachkommen der Goten und Dietrich, den gefeiertsten Helden gotischer Sage, als ihres Stammes. In gotisch-bairischer Sagentradition aber trug das Porträt Attila-Etzels, im Gegensatz zur fränkisch-burgundischen Hunnensage, milde, freundliche Züge; er erschien hier nicht als der blutdürstige König voll wölfischer Tücke, sondern als der edle, dem landflüchtigen Dietrich zu selbstloser Hilfe bereite Fürst. Diesem Bilde mußte sich der rheinische Liedstoff anpassen, als er ins süddeutsche Gebiet einwanderte, und die veränderte Etzelgestalt hatte die Umbiegung des Hauptmotivs zur Folge. Die Schuld am Untergang der Burgunden wird vom Hunnenkönig auf seine Gattin Kriemhilt überwälzt und ihre Tat auf die Ermordung Sigfrids zurückgeführt, eine Verknüpfung, die sich ja von selbst aufdrängte: aus Guoruns Brüderrache an ihrem Gatten Atli wird Kriemhilts Gattenrache an ihren Brüdern. Da Etzel ohne Schuld

blieb, fiel auch das poetische Bedürfnis fort, daß er mit dem Tode büße, Kriemhilt übernimmt mit seiner Tat auch seine Sühne. Die Burgundensage hat sich im Verlauf ihrer Entwicklung so verschoben, daß sie von Attilas Tode, von dem sie doch teilweise ausgegangen war, zuletzt nichts mehr weiß. Und so nimmt in ihr, unbeschadet des erweislich historischen Ursprungs, eigentliche Geschichte gegenüber der rein poetischen Ausgestaltung derselben einen erstaunlich geringen Raum ein.

Ein unmittelbares Zeugnis für die erfolgte Umbiegung des Sagenkomplexes, die mit ihrer konsequenten Ausgestaltung der im Sigfridsmythos gegebenen Motive gegenüber dem losen Gefüge der ursprünglichen Version künstlerisch einen großen Fortschritt bedeutet, ist freilich erst aus sehr später Zeit gegeben: der um 1200 tätige dänische Geschichtsschreiber Saxo Grammaticus erzählt zum Jahre 1131 von einem sächsischen Sänger, der dem schleswigschen Herzog Knut zu heimlicher Warnung das Lied von der notissima Grimildae erga fratres perfidia vorsingt; darnach wäre die süddeutsche Sagenform im 12. Jahrhundert auch schon in Norddeutschland lebendig gewesen. In ihrer eigentlichen Heimat muß sie natürlich viel älter sein, da sie mit der Anknüpfung der Nibelungenfabel an die Dietrichsage, d. h. mit der Einwanderung nach dem Südosten auch schon gegeben war. Diese aber ist, da seit 800 in bairischen Urkunden der Nibelungensage entnommene Privatnamen erscheinen und die nicht später als im 6. Jahrhundert gebildete Waltherſage mit der freundlichen Etzelgestalt bereits solche Kenntnis voraussetzt, zwischen dem 6. und 8. Jahrhundert erfolgt. Natürlich hatte der Sagenkomplex, in die engen Schranken eines kurzen Liedes gewiesen (auf ein solches deutet ja auch noch Saxos Bericht), da eine viel einfachere Gestalt als im späteren Nibelungenlied; von dem vorauszusetzenden Umfang kann die (selbst jedoch erst auf jüngere, z. T. literarische Quellen zurückgehende) dänische Heldenballade von Kriemhilts Rache eine Vorstellung geben.

Die neugewonnene Form unserer Sage blieb also nicht auf den Süden beschränkt; wir finden sie denn auch in der Thidrekssaga wieder, jenem umfänglichen nordischen Schriftdenkmal, in welchem Reflexe eines verlorenen Urepos von den Nibelungen bewahrt sind. Dieses Werk, das uns in drei voneinander unabhängigen Überlieferungen (norwegisch, isländisch, schwedisch) vorliegt und ein Gemisch der nordischen und der deutschen Sagenfassung bietet, erzählt die Nibelungenfabel so, daß im

ersten, um Sigfrid gruppierten Teil die nordischen, im zweiten, Kriemhilds Rache behandelnden, die deutschen Züge überwiegen und die entgegenstehende Version jeweils nur auf Einzelheiten abfärbt; der Kompilator entscheidet sich also nicht für die Wahl einer bestimmten Sagenform, sondern setzt beide nebeneinander, gleich dem Verfasser der Völsungensaga ganz unbekümmert um dadurch entstehende innere Widersprüche. Seine Quellen waren in erster Linie literarischer Natur, geschriebene hochdeutsche Dichtungen, doch wird er auch niederdeutsche Volkslieder, auf die er sich im Prolog ausführlich beruft und denen die mancherlei niederdeutschen Sagenzüge seiner Erzählung entnommen sind, daneben benützt haben.

Durch die (in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstandene) Thidrekssaga wurde die deutsche Sagenform noch einmal über den ganzen Norden verbreitet, gelangte in Dänemark sogar zur Herrschaft, wie die im Jahre 1591 erstmals gedruckten, auf niederdeutsche Spielmannslieder zurückgehenden, altdänischen Heldenlieder (Kämpeviser) zeigen, die bis tief in die Neuzeit hinein gesungen wurden: eins erzählt, wie Sivard Brynhild vom Glasberge befreite und sich mit ihr verlobte, nachher aber sie seinem Stallbruder gab, den dann die Gekränkte zur Ermordung des Helden antreibt; ein anderes singt Grimilds Verrat an ihren Brüdern. Wie sehr sich in den letzten Ausläufern der Thidrekssaga die Sympathie des Publikums von Sigfrid ab und andern Figuren zugewendet hat, zeigt in drastischer Weise eine schon ganz verwitterte und auf der Insel Hven (im Sunde zwischen Seeland und Schonen) lokalisierte, im 16. Jahrhundert lateinisch aufgezeichnete, doch nur in der dänischen Übersetzung des 17. Jahrhunderts erhaltene Prosafassung der Nibelungensage, die „Hvensche Chronik", in deren Vordergrunde Hagen und Volker stehen. In Deutschland hat nur das Volksbuch vom gehörnten Siegfried den für alle Volkstradition mörderischen Dreißigjährigen Krieg überdauert, sonst hat bloß in ganz seltnen Fällen, etwa infolge einer Ortsanknüpfung, eine sehr dürftige Überlieferung sich gehalten, so z. B. bei dem fränkischen Dörfchen Seifriedsburg, wo zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch dunkle märchenhafte Kunde von einem Sauhirten Säufritz umlief, der sich hieb- und kugelfest zu machen wußte.[1]) Im Norden ist die Sage länger lebendig geblieben; ihr zugehörige Lieder konnten aus norwegischem Volksmund noch im 19. Jahrhundert auf-

1) Vgl. der Brüder Grimm „Kinder- und Hausmärchen" Nr. 90, 92—94.

gezeichnet werden, man singt sie in abgelegenen Tälern wohl noch immer. Die erstaunlichste Lebenskraft aber hat die Sage auf den Färöer Inseln bewiesen; dort wird sie bis auf den heutigen Tag als Begleitung zum Tanz in drei Liedern gesungen, die von Sigurds Geburt und Drachenkampf, seiner und Brynhilds totgeweihter Liebe, von seiner Ermordung und der Rache seiner Witwe handeln; sie zeugen freilich nicht für ununterbrochenes mündliches Fortleben der Sage aus altnordischer Zeit, sondern gehen vermutlich über dänische oder norwegische Zwischenstufen auf deutsche Nibelungenballaden zurück. Bis auf die weltfernen Inseln des Polarmeers also hat sich dergestalt die deutsche Sagenform verbreitet.

Das ist die Geschichte der Nibelungenfabel vom Standpunkt des Sagenforschers. Für ihn haben die Schriftdenkmäler nur als Stoffquelle eine Bedeutung, nicht das einzelne Gedicht an sich, als Kunstwerk; Verfasser, poetischer Stil, Sprache und Kunstform sind für ihn von keinem Belang; ja eine Aufzeichnung, die das größte technische Ungeschick verrät, kann ihm wichtiger sein als die künstlerisch rühmenswerteste Bearbeitung. Auch wer das Hauptwerk unserer Sage, das deutsche Nibelungenepos, an sich rein als Kunstwerk würdigen will, muß tief in ihre Geschichte eintauchen, aber in ganz anderer Richtung; nicht den Ursprung und die Urform der Sage zu erschließen, wird jetzt Hauptzweck, sondern zu erkennen, wie und warum die Weisheit des Dichters sie benutzt und umgebildet hat. Die Ausbildung des Stoffes so gut wie des epischen Stils war ja nicht sein Werk, sie liegt, nicht anders als beim Homer, vor ihm; die einzelnen Motive sogar sind typisch, denn der ganze Gedankenkreis eines mittelhochdeutschen Epos ist bis in Einzelheiten Gemeingut der modischen Literatur. Was also die eigene Arbeit des Dichters zu leisten hatte, war keineswegs Erfindung, nicht einmal einzelner Stoffteile, sondern Gestaltung. Aber im inneren Ausbau der übernommenen Fabel, in der kausalen Verknüpfung und künstlerischen Gruppierung ihrer Teile, in der harmonischen Abwägung von Licht und Schatten, kurz in der Komposition konnte er sich als Meister zeigen, in der Ausmalung der Charaktere, in der dem Ganzen wie einzelnen Szenen verliehenen Stimmung. Vor allem aber ist die ästhetische Idee, die das Kunstwerk einheitlich durchdringt, das Produkt einer Tat, die wir im höchsten Sinne mit dem Begriff der Schöpfung bezeichnen müssen, und die ihren Ursprung nur aus dem Wunderbaren der Persönlichkeit nehmen kann. Ein Blick auf die disiecta membra, in welche die Sage von

Dietrich noch heute auseinanderfällt, obwohl dieser große Held aus edelstem Germanenstamme der wahre Liebling aller deutschen Völkerschaften gewesen ist und sein Schicksal wie das seiner Nation den Stoff zur großartigsten epischen Tragödie hätte geben können — ein Blick dahin, und wir sind über das dichterische Verdienst des Nibelungensängers zum voraus genügend belehrt. Es gerecht zu würdigen, bedarf es, eh wir uns ganz ihm zuwenden, noch einer letzten Vorarbeit; erst wenn über des Dichters Verhältnis zu seinen Quellen, so gut das heute noch möglich ist, Klarheit geschaffen worden, kann seine eigene künstlerische Leistung einwandfrei beurteilt werden.

3. Die Quellen des Nibelungenliedes.

Die mittelhochdeutschen Dichter führen im allgemeinen ihre wirkliche oder eine fingierte Quelle selber an. Das geschieht zur Erhöhung der Illusion, denn sie geben ja vor, verbürgte Wahrheit zu berichten, beanspruchen Glauben für ihre Erzählung; manche gehen zu diesem Ende so weit, daß sie eine ausführliche Geschichte ihrer Quelle vortragen oder gar verschiedene Versionen derselben erwähnen und daran kritische Bemerkungen knüpfen. Meist berufen sich die Dichter auf eine schriftliche Überlieferung, daneben mitunter auch auf mündliche. Unter den epischen Dichtungen des Mittelalters ist es das Nibelungenlied allein, das sich bloß auf mündliche Sage beruft (*1, 1 altiu mære); die Thidrekssaga ist darin ehrlicher, sie nennt neben der mündlichen Überlieferung auch schriftliche Vorlagen. Im Nibelungenlied jedoch kommt der für die letzteren gebräuchliche mittelhochdeutsche Ausdruck buoch überhaupt nicht vor.[1]) Das darf über den wahren Sachverhalt nicht hinwegtäuschen, will es gar nicht. Alte Märe ist ja der Inhalt des Nibelungenliedes wirklich und ebenso der Quellen, die es benutzt hat; die konnten dem Dichter nach damaliger Ansicht mit Fug als frei verfügbares, niemand besonders eignendes Gut erscheinen, über dessen Verwendung er keine Rechenschaft abzulegen brauchte. Wenn die „Klage" in ihren Schlußversen auch diese alte Märe auf ein fingiertes buoch zurückführt, auf eine lateinische Chronik, in der Bischof Pilgerin die Geschichte vom Nibelungenfall nach dem authentischen Bericht des Spielmanns Swemmel durch seinen Schreiber Kuonrat hätte

1) Vgl. hingegen C 344, 4 als uns diu âventiure giht.

aufzeichnen lassen, so soll mit dieser fiktiven (übrigens nachweislich dem „Herzog Ernst" entlehnten) Quellenangabe wohl nur einer von gelehrten Kreisen ausgehenden Polemik begegnet werden, die unter Hervorhebung der krassen Anachronismen dem Nibelungenliede wie der gesamten Heldenepik Unglaubwürdigkeit, willkürliche Erfindung, m. a. W. den Mangel einer „historischen" Quelle vorwarf. Es gibt aber einen mittelbaren Weg, die wahren Vorlagen des Nibelungendichters zu ermitteln. Widmet man dem Gedicht ein genaueres Studium, so nimmt man bald wahr, daß neben der unleugbaren Einheit des Ganzen (sie wird im folgenden noch eingehend dargelegt werden) doch im einzelnen sachlich wie stilistisch so bedeutende Unterschiede sich aufdrängen, wie sie in den Werken der bekannten höfischen Epiker des Mittelalters sich niemals finden. Da sind etwa Motive angebracht, die aus dem Epentext selbst gar nicht verständlich sind, mit Hilfe anderer Gestaltungen der Sage aber gut erklärt werden können;[1]) oder es wird etwas wie eine neue Mitteilung vorgebracht, was doch unmittelbar vorher lang und breit auseinandergesetzt worden war (*916 : *911ff.); oder es erscheinen gar harte Unverträglichkeiten in der Charakteristik von Hauptpersonen, so etwa, wenn Hagen, der in âv. XXIV, alles Unheil vorausahnend, vor der Reise ins Heunenland warnt, in der folgenden Aventiure (*1511,4; *1541; vgl auch *1737/8) gleich dem Högni des eddischen Atliliedes zur Reise rät, ahnungslos betreffs der Racheabsichten Kriemhilds. Auch eine gewisse stilistische Verschiedenartigkeit ist nicht zu leugnen; des Liedes erster Teil bewegt sich in gemessenem epischen Gange, der zweite ist rascher, sprunghaft, balladesk. Manches Anstößige mag freilich erst durch Interpolatoren in unsern nicht mehr ganz zu säubernden Text geraten sein, vieles

1) *1554, 1. 3 heißt es von dem Fergen, dem Hagen einen Goldring als Lohn für die Überfahrt bietet: Ouch was derselbe verge niulich gehît (er war jung vermählt). dô wold er verdienen daz Hagenen gold sô rôt. Einen Sinn bekommt das erst durch Heranziehung der ausführlichen Erzählung der Thidrekssaga cap. 365: als Högni dem Fergen den Goldring bot, gedachte der seine schöne Frau, die er vor kurzem geheiratet hatte und sehr liebte, damit zu erfreuen. — Oder *1962 wird ohne weitere Begründung erzählt, daß Hagen nach der Tötung Ortlieps auch dem Erzieher des Knaben das Haupt abschlägt; wieder ersetzt uns die Thidrekssaga (cap. 379) das zum Verständnis Fehlende: dort schlägt Etzels Söhnlein, von der Mutter dazu gereizt, dem Helden mit der Faust ins Gesicht, und der tötet darauf den frechen Knaben und auch dessen Pfleger, der jenen so schlecht erzogen.

davon liegt aber ersichtlich schon auf seinem Grunde. Für diesen zwiespältigen Zustand von Einheit und Uneinheitlichkeit, den das Nibelungenlied mit der Ilias teilt, kann es nur eine Erklärung geben, und die läßt sich auch als zutreffend erweisen: der Dichter hat mit z. T. schon gestaltetem Materiale gebaut, nicht immer den Stoff ganz aus eigener Kraft geformt, oft bloß fremde Formung flüchtig überarbeitet oder gar nur mit selbstgefertigten Bindegliedern notdürftig sich eingefügt. Geformt aber war der Nibelungenstoff am Ausgange des 12. Jahrhunderts in doppelter Weise. Einmal in der neuen Epenform, in jenem uns verlorenen Spielmannsgedicht, dann aber auch in der alten Liedform, die ja mit der Einführung des Epos nicht verschwand; sind doch, wie bei den Griechen lange nach dem Auftreten Homers noch in der alten vorhomerischen Weise kurze Gedichte vorgetragen und immer neugedichtet wurden, sogar mit Benutzung der großen Epen selbst, so auch in Deutschland bezeugtermaßen Balladen vom Nibelungenhort, von Sigfrids Tod, von Kriemhilts Verrat, durch Spielleute und Bettler dem niedern Volk vorgesungen worden, während das höfisch gebildete Publikum an der Rezitation oder stillen Lektüre unseres Epos sich vergnügte. Ja jene blieben sogar weit länger lebendig als dieses. Solche Volkslieder, wie sie durch Wolfram, den Marner, Hugo von Trimberg für das ganze 13. Jahrhundert bezeugt werden, waren natürlich auch ein Jahrhundert zuvor im Schwange und boten sich einem Dichter, der die ganze Nibelungensage episch verarbeiten wollte, von selber an. Sie im Verein mit dem Spielmannsepos waren seine Quellen; daß daneben auch mündliche Prosaüberlieferung, die ja allemal als Perlmutter das Kleinod der eigentlichen Sagendichtung umschließt, von ihm benützt worden sein mag, steht nur für diejenigen nicht außer Frage, denen Hamanns Ausspruch von der poetischen Ursprache des Menschengeschlechts unbeschadet aller ethnologischen Forschungsergebnisse noch immer als Axiom gilt. Rechnet doch der Nibelungenlieddichter ersichtlich mit solcher volkstümlichen Sagenkenntnis, wenn er die Gestalten des Amelungenkreises ohne eigentliche Vorstellung (als welche bei den Personen des ersten Teils nie unterlassen wird) in seine Erzählung einführt, ja sogar auf andere Sagen (Walthers Kampf am Wasgenstein, Nuoduncs Tod) in einer Weise anspielt, daß wir uns aus den einschlägigen mittelhochdeutschen oder gar außerdeutschen Dichtungen die Erklärung holen, wo diese versagen, ganz auf eine solche verzichten müssen. Der-

gestalt bleibt etwa Rüedegers mehrfach berührte Vorgeschichte völlig rätselhaft.[1])

Da die überraschenden Ähnlichkeiten von Nibelungenlied und Thidrekssaga, die auf Benützung ein und derselben Quelle, nämlich des bairischen Spielmannsgedichts von den Nibelungen, zurückgehen, vornehmlich den zweiten Teil der mittelhochdeutschen Dichtung betreffen, ist der Schluß berechtigt, daß jenes bloß diese Partie, das ist den Untergang der Nibelungen, behandelt hat; die noch fehlende Vorgeschichte wird also erst unser Dichter aus der knappen Liedform in die breite epische Darstellung übergeführt haben, eine tiefgehende Wandlung, die ihm kaum erlaubt hat, mehr und anderes als gerade nur das Stoffliche von dort zu entnehmen; mit bloßem Stoff aber konnte er und ist er tatsächlich sehr souverän verfahren. Ganz anders war sein Verhältnis zu der zweiten, wichtigeren Quelle. Sie bot ihm eine im wesentlichen fertige Darstellung, von der er, wenn er sie einmal benützte, auch beim besten Willen nicht unabhängig bleiben konnte. Denn ein hohes poetisches Verdienst kommt ja schon jenem früheren Dichter zu, der als erster die alte Sage in die reichere Formenwelt des Epos gehoben und zu diesem Zweck nicht nur manche im kurzen Liede bloß angedeutete Figur reicher ausgemalt, sondern auch eine Fülle von bedeutsamen Gestalten und Szenen neu hinzugetan hat: Gestalten wie Volker und Rüedeger, Szenen wie Hagens Begegnung mit den Nixen, wie die Bewirtung in Bechlarn, die nächtliche Schildwacht, wie Rüedegers Tod. Sein Nachfolger brauchte auf diesem Wege nur fortzuschreiten, durch regeren Anteil am Zuständlichen, durch vertiefte Seelenschilderung, durch weiteren Zuwachs an Rollen und bewegter Handlung, durch faltenreichere Sprache den Umfang seiner vermutlich noch immer recht knappen Vorlage weiter aufzuschwellen. Wie weit der Jüngere dem Älteren folgte oder von ihm abwich, läßt sich nur schwer beurteilen, da die Thidrekssaga, die allein uns von dem verlorenen Gedicht ein Bild zurückwirft, ein trüber Spiegel ist. Übereinstimmungen zwischen Nibelungenlied und Thidrekssaga sind wohl schlüssig, Abweichungen aber doch nicht in dem Maße, daß alle der letzteren fehlenden Szenen und

1) Etwas Ähnliches findet sich auch beim Homer. In der Ilias ist, ohne daß der Dichter irgendwo deutlich davon spräche, einigemal der Kentauren Erwähnung getan in einer Weise, die heutigen Lesern das Verständnis erschwert; bei seinen Zeitgenossen durfte er jedenfalls die notwendige Sagenkenntnis voraussetzen.

Züge als Zutaten des ersteren anzusehen wären; hat doch die Thidrekssaga sogar den ursprünglichen Sagenschluß, die Horterfragungsszene, die das eddische Atlilied wie das Nibelungenlied bewahren, in Anpassung an eine junge niederdeutsche Sagenform gänzlich beseitigt. Doch wird der letzte Dichter sicherlich seine Vorlage durch Einfügung neuer Szenen und Personen — so fehlt z. B. der Thidrekssaga die Gestalt Dancwarts überhaupt, Volker ist dort noch nicht der ritterliche Spielmann, von Rüedigers Seelenkampf schweigt sie ganz — beträchtlich erweitert haben; wie stark er das Übernommene umgearbeitet hat, hängt zum Teil an der später noch zu erörternden Frage nach dem metrischen Gewande der Vorlage. Daß diese mitunter bis auf den Wortlaut benutzt ist, läßt sich stellenweise noch wohl erkennen; die Herstellung der durchschimmernden alten Schablone der Dichtung aber (Lachmann hat dergleichen versucht) ist ganz unmöglich. Um so mehr haben wir Ursache, das Vorliegende einmal hinzunehmen, wie es ist, und nach seiner eigenen inneren Gesetzmäßigkeit zu forschen, um es als individuelles Kunstwerk zu begreifen.

Noch auf Quellen anderer, im engeren Sinne „literarischer", das heißt gelehrter Art wird die Vermutung geführt. Wiederholt schon hat man die erstaunliche Tatsache vermerkt, daß die im Nibelungenliede angegebenen Ostgrenzen des Passauer Bistums tatsächlich auf die Regierungzeit Pilgrims (971—991) zuträfen; auch das ist nicht wenig merkwürdig, daß zu dem aus frühen Zeiten der Völkerwanderung stammenden „historischen" Personenbestand des Nibelungenliedes eine Anzahl kleiner Leute des 10. Jahrhunderts (Gêre = Markgraf Gero von Ostsachsen † 965; Eckewart = Markgraf Eckewart von Meißen † 1002; Gelpfrât = Heinrich der Zänker ? 955; Pilgerîn) zugewachsen sind, während keine Beziehung auf spätere historische Personen oder Ereignisse sich darin findet, weder die Kreuzzüge, noch die Kämpfe zwischen Kaiser und Papst, noch auch so gewaltige Erscheinungen wie Heinrich der Löwe und Friedrich Barbarossa eine Spur in dem Liede hinterlassen haben. Statt hieraus, wie geschehen ist, den übereilten Schluß auf eine dem 10. Jahrhundert und dem Hofe Pilgrims entstammte Vorstufe des Nibelungenliedes, eine dem „Waltharius" entsprechende lateinische „Nibelungias", zu ziehen, läge es näher, dem aller Wahrscheinlichkeit nach am Passauer Hofe wirkenden Dichter unseres Nibelungenliedes Kenntnis einer lateinischen Chronik aus oder über Pilgrims Zeit zuzutrauen, dieses berühmtesten Passauer Bischofs,

dessen Andenken durch die Wunder, die sich (nach dem Zeugnis zeitgenössischer Historiker) im Jahre 1181 an seinem Grabe zutrugen, neu belebt worden war. Daß die mittelhochdeutschen Ependichter durch Festigung des geographischen und historischen Rahmens, durch Vermehrung der Realien die geschichtliche Haltung der Heldensage zu verstärken trachten, kann man auch den Dichtungen aus dem Amelungenkreise entnehmen, die erstaunlich viele der gotischen Geschichte entnommene Einzelkenntnisse verraten. Dergleichen läßt sich nur durch literarische Quellenbenutzung einwandfrei erklären. Auf eine solche weist im Nibelungenlied noch manches hin; die Grenzen von Gunthers Reich z. B. stimmen mit den Nachrichten überein, die uns die ältesten Geschichtschreiber (Procop, Orosius, Sokrates) über die Ausdehnung des Burgundenlandes überliefern. Besonders auffällig und vielsagend aber ist die Namensform, die das Nibelungenlied zur Bezeichnung von Gunthers Land und Volk verwendet: Burgonden. Die auf deutschem Boden entstandenen lateinischen Geschichtsquellen des Mittelalters zeigen ebenso wie die, allerdings spärliche, deutschsprachliche Überlieferung des Namens bis ins 13. Jahrhundert die allein berechtigte Form Burgunden; das Nibelungenlied hingegen in allen seinen Handschriften und der ganze ihm zugehörige literarische Kreis, (Klage, Biterolf u. a.) überliefern nur die -ond-Form. Im Ostfranzösischen hat sich regelrecht Burgundia zu Bourgogne entwickelt, und seit dem 12. Jahrhundert dringt die o-Form auch bei den lateinisch schreibenden Historikern Frankreichs ein. Von dort könnte der Nibelungendichter sie geholt haben; scheint doch, wie S. Singer entdeckt hat, aus einer französischen Dichtung (der provenzalischen chanson de geste Daurel et Beton) sogar das sentimentale Pathos der Mord- und Trauerszenen am Ende des ersten Teils geschöpft zu sein. Jene Entlehnung war aber nur dann möglich und nötig, wenn der Name des längst untergegangenen Stammes den Deutschen des 12. und 13. Jahrhunderts nicht mehr geläufig war. In der Tat tritt der Burgundenname, den ein Eddalied (Atlakvitha) wie die (dem 8. Jahrhundert angehörenden) angelsächsischen Waldere-Fragmente noch kennen, auf deutschem Boden erst in den jüngsten Überlieferungen der Heldensage auf, und wenn die „Klage", die ihn aus dem Nibelungenliede übernimmt, an dessen Statt einmal die Nibelungen als Rînvranken bezeichnet (ein Ausdruck, den das Nibelungenlied nicht kennt), so scheint darin eine kommentierende Absicht des „Klage"dichters zu stecken, der die offenbar als „gelehrt" empfundene

Namensgebung seiner Vorlage durch Anknüpfung an die lebendige Tradition interpretiert; denn wie der „Waltharius" ausweist, galt Gunther schon dem 10. Jahrhundert als ein Frankenkönig. Daß der Nibelungensage der Burgundenname zeitweise ebenso abhanden gekommen war wie der Dietrichsage dauernd der Name der Goten, wird ja noch durch das späte Zeugnis des Seyfridliedes erhärtet. Es wird also unser Dichter an Hand „gelehrter" Quellen eine historische Auffrischung des alten Sagenstoffes bewirkt haben, bei der auch Name und Begriff der Burgunden neu belebt wurde. Trotzdem und obwohl er, wie wir noch sehen werden, sogar archaistische Färbung seiner Erzählung versuchte, ist sein Werk im eigentlichen Sinne unhistorisch geblieben; und, wie alle deutsche Heldendichtung des Mittelalters, auch völlig unpolitisch. Von nationalem Empfinden, wie es die französische chanson de geste, wie es vor allem das Rolandslied durchpulst, findet sich im Nibelungenlied nicht die Spur. Aber was es in dieser Hinsicht verliert, gewinnt es in anderer, gewinnt es an sittlichem und künstlerischem Werte. Ihn verleiht unserm Werke nicht die — ästhetisch doch nur minderwertige — politische oder religiöse Leidenschaft seines Dichters, sondern in erster Linie dessen tiefe Menschenkenntnis und einzigartige Kraft der Menschendarstellung, der „unermeßliche Verstand einer Charakteristik", welche A. W. Schlegel mit nichts anderem zu vergleichen weiß als mit den „Abgründen von Shakespeares Kunst". In der Charakteristik ist der Verfasser des Nibelungenliedes weit über seine Vorgänger hinausgewachsen, sie bedingt mittelbar auch die Vorzüge seiner wohlbedachten Komposition, des inneren Ausbaus der Fabel, sie vor allem erhebt dies Gedicht in das selige Reich der unvergänglich hohen Werke, die herrlich bleiben wie am ersten Tag.[1])

1) Auf Grund der oben vorgetragenen Auffassung der Textgeschichte glaube ich eine Anzahl von sachlich und daneben meist auch formal anstößigen Strophen athetieren zu dürfen, durchaus nicht im Zweifel darüber, daß die Berechtigung hiezu, wie unbestreitbar sie in besonders krassen Fällen auch sein mag, in andern bisweilen sehr gering ist. Gründlichen Rechenschaftsbericht, für den hier kein Raum ist, einem anderen Orte vorbehaltend, nenne ich nur die, andern und mir, interpoliert scheinenden Strophen, welche ich denn auch bei der Würdigung von Charakteristik und Komposition als nicht vorhanden betrachte: *3, *7—*12, *17, *21, *22, *24, *39, *67, *102, *103, *111—*118, *131, *147, *162, *192, *259, *261—*264, *325, *459, *505, *513—*521, *531—*534 (hier halte ich die kürzere Fassung der Lietredaktion C539, 541 für originaler), *652,

IV. Das Nibelungenlied als Kunstwerk.

1. Komposition.

a) Motiv-Verwertung und Charakteristik. 1. Sivrit. In auffälliger Abweichung von allen anderen Sagenquellen und in sich beträchtlich widerspruchsvoll gestaltet das Nibelungenlied Sivrits Jugendgeschichte. Überall sonst wächst er elternlos auf, von einem Erzieher geleitet, in irgendeiner Form den, allerdings unbegründeten, Makel niedriger Geburt tragend; in der zweiten Aventiure unseres Gedichts wird er als der wohlerzogene Königssohn vorgestellt wie nur je einer der typischen Helden des höfischen Epos. Seltsam streiten mit dieser vom Stil der Dichtung (denn der Verfasser wollte ja die alte Sage zum modischen Ritterroman umschaffen) geforderten Einführung des Helden das maßlose Ungestüm seines reckenhaften Urwesens, das schon im folgenden Abschnitt die erst so eng gezogenen Schranken des konventionellen Prinzencharakters durchbricht, seltsamer noch die auch sachlich unvereinbaren jugendlichen Heldentaten, die aus Hagens Mund der erstaunte Leser vernimmt, welchem eben erst Sivrits Brautfahrt nach Worms als des Helden erste Ausfahrt geschildert worden war, so daß für Drachenkampf und Hortgewinn der Raum und die Zeit fehlt. Wohl ist, vermutlich doch erst von einem späteren Interpolator, versucht worden, den Widerspruch in etwas zu mildern, aber das geschieht (*21, *22) in so ungeschickter Weise, daß er jetzt nur noch greifbarer wird. Da die Textgestalt der ersten beiden Abschnitte ohnehin stark verdächtig ist, kann man in dieser gröbsten Unvereinbarkeit allenfalls späte Verderbnis vermuten und mag sich demgemäß eine besonnenere Darstellung als ursprünglich denken, die nach eingehender Orientierung über Personen und Verhältnisse am burgondischen Hofe gleich mit Sivrits Ankunft in Worms einsetzte und des Helden Vorgeschichte vermittels der Erzählung Hagens nachtrug. Ein anderes Stück seiner sagenmäßig überlieferten Jugendtaten mag, wie behauptet worden, der mit dem Stoffe

---

*698, *699, *716, *717, *780, *825, *894, *1060, *1119, *1120, *1124, *1134, *1140, *1155—*1158, *1251—*1254, *1270—*1279, *1281, *1298, *1312, *1330, *1365, *1366, *1398, *1427, *1428, *1451—*1456, *1477, *1485, *1486, *1512, *1513, *1515, *1586, *1628, *1629, *1740—*1743, *1768, *1807, *1928, *2000—*2002, *2321, *2379.

sehr souverän verfahrende Dichter in der Jagdepisode verwertet haben die mit ihrer Aufzählung fabelhafter Tiere und der besonders eindringlichen Schilderung von des Helden übermenschlicher Erscheinung sehr stark ins Märchenhafte hinüberspielt, während Sivrit doch sonst der ritterlich-höfischen Haltung der ganzen Erzählung möglichst angepaßt wird. Innerer Widerspruch, erzeugt durch die Disharmonie zwischen gegebener Überlieferung und neuartiger Einstellung, klafft an der gleichen Stelle noch ein zweitesmal. Kaum ist Sivrit, der Kriemhilden zu gewinnen nach Burgonden fährt, in Worms eingeritten, so scheint die eigentliche Absicht der Reise auch schon vergessen; denn wie könnte es ihm anders beifallen, die königlichen Brüder der begehrten Jungfrau sogleich rücksichtslos zum Kampf herauszufordern? Wiederum scheint hier eine zweite Hand die Sache schlimmer gemacht zu haben, als sie vom originalen Dichter gemeint war; läßt man die in mehrfacher Hinsicht fragwürdigen Strophen *111—*118 beiseite, so wird der vermeintliche Widerspruch zu einer künstlerischen Feinheit. Wiederholt hat es der Dichter darauf angelegt (die derben Scherze der VIII. Aventiure zeigen dies besonders deutlich), seinen Helden als einen Raufbold zu schildern, dem Kampf höchste Lust ist; so soll denn auch die Herausforderung der III. Aventiure ihn vor allem als den wilden, furchtlosen Draufgänger zeigen, der mit aller Welt anbindet, dabei aber doch recht gutmütig bleibt, wie er sich denn auch bei dieser Gelegenheit leicht wieder beschwichtigen läßt. Übrigens ist die Werbung, der wahre Zweck seiner Fahrt, keineswegs seinen Sinnen gänzlich entschwunden; ist es doch gerade der Gedanke an Kriemhilt, der ihn, nachdem einmal sein Kämpentemperament mit ihm durchgegangen ist, rasch wieder einlenken läßt (*123, 4). Der Sagenforscher darf die so geschickt verarbeiteten Motive auf ihre Herkunft prüfen und finden, daß hier die alte Sagenform durchscheint und neben ihr eine ganz andere, vom Dichter erfundene einhergeht (der auf Werbung fahrende Prinz hier, dort der landlose Recke, der ausreitet, sich ein Reich zu erobern); wem es aber um Erforschung des künstlerischen Wollens und Vermögens unseres Dichters geht, der hat auf die Finalität, nicht auf die Kausalität der Motive zu achten. Ähnlich steht es mit Sivrits Verhalten zu Kriemhilt, mit der Schüchternheit seiner Liebe, die kein Geständnis wagt, mit seiner stets bereiten Dienstfertigkeit Kriemhilts Brüdern gegenüber. Das sind Züge, die sagengeschichtlich auf ursprünglich niedrige Geburt Sivrits zurückzuführen sein mögen, als welche ihn zum Dienstmann der Könige

und einer Prinzessin Hand unwürdig macht, so daß erst außerordentliche Taten ihm so hohen Lohn einbringen; im Nibelungenlied aber ist das doch ganz anders gewendet. Da wird die „Staatsräson" der ursprünglichen Sage, wonach die rheinischen Könige durch das Angebot der Mitherrschaft und die Hand ihrer Schwester den starken Helden an ihren Hof fesseln, zur romanmäßigen Minne; der Konvention des Minnedienstes völlig entsprechend, muß sich Sivrit durch hervorragende Kriegstaten schon die bloße Gunst des Anblicks der Geliebten erkaufen, den Besitz der einzig Schönen aber durch die einzigartige Leistung der Prünhiltüberwindung. Wie sorglich unser Dichter seinen Stoff gliederte, wie wirksam er die überkommenen Sagenmotive für seine wohlüberlegten Zwecke zu verwerten wußte, wird an dieser Stelle besonders deutlich. Ausnahmslos alle Sagenquellen setzen Sigfrids Vermählung mit Gunthers Schwester vor die Gewinnung der Brunhilde; im Nibelungenlied wird diese eine Station auf dem langgezogenen Wege von Sivrits Werbung um Kriemhilt. Damit ist zugleich in anderer, zwiefacher Hinsicht Vortreffliches geleistet: indem so wichtige Ereignisse wie die Fahrt nach Island zu bloßen Episoden des Kriemhiltromans gemacht sind, wird diese Frauengestalt mit starker Hand in den Vordergrund des Ganzen gerückt, und indem die beiden Liebespaare in einer Doppelhochzeit vereinigt werden, gewinnt die Erzählung an Konzentration und die Szene selber, die einen Höhepunkt der Handlung bedeutet, an Kraft und Pracht. Ganz töricht wäre es endlich, wollte man von einem Widerspruch zwischen der wilden Reckenhaftigkeit Sivrits und der weichen Zartheit seiner Liebe zu Kriemhilt reden, denn das hieße die Absicht des Dichters völlig verkennen. Wenn der ungefüge Held beim Anblick der Schönen die Farbe wechselt, bei ihrem Gruß unsägliche Wonne empfindet, wenn der Gedanke, sie je zu gewinnen, ihm mit einem Male zu kühn scheint, daß er an ihren Besitz nicht mehr zu denken wagt und in solcher Verzagtheit den Wormser Hof wieder verlassen will, so soll gerade dieser Widerstreit die Macht der Minne vor Augen führen, als der Allbesiegerin im Streit, vor der auch der gewaltigste Held in Kleinmut fällt. — Schwieriger, aber auch nur im Hinblick auf die künstlerische Absicht des Dichters überhaupt sinnhaft, ist die Beurteilung von Sivrits Verhältnis zu Prünhilt. Tatsächlich weiß er um die starke Königin Bescheid, kennt die Wege zu ihr, kennt sie selbst; woher ihm diese Kunde kommt, ist nirgends gesagt. Dadurch ist eine unbehagliche Dunkelheit entstanden, die zu allerhand

falschen Schlüssen geführt hat. In Wahrheit erfordert das Nibelungenlied nirgends Kenntnis der Brunhildsage, wie sie die nordischen Quellen darbieten, also der Erweckung und Vorverlobung. Vermutlich hat unser Dichter diese Sage, die ja vielleicht bloß nordische Zudichtung war, gar nicht gekannt. Aber hätte er sie auch gekannt, so durfte er von dieser Kenntnis keinen Gebrauch machen, sollte nicht sein ganzer Bau ins Wanken geraten. Die völlig ungebrochene Erscheinung Sivrits, sein naiv geradliniger Charakter, wie das Nibelungenlied ihn gestaltet, vertrug die Problematik nicht, die mit einer Doppelliebe hätte eintreten müssen. Es ist also albern, dem Dichter vorzuwerfen, er hätte den Sagengehalt und die tieferen Motive von Sivrits Gestalt überhaupt nicht verstanden; dies behaupten, heißt verkennen, daß Sivrit durchaus nicht Hauptfigur des zweiteiligen Romans, sondern wie Prünhilt, nur nicht in so starkem Maße wie sie, in die zweite Linie gerückt ist. Mit ihm will der Dichter seiner eigentlichen Heldin Kriemhilt den edelsten und schönsten Helden der Welt vermählen, ihr einen Gatten schaffen, der würdig ist, über den Tod hinaus geliebt zu werden, der jede Leidenschaft rechtfertigt; da durfte auf ihm keinerlei Makel haften, makelhaft aber wäre der höfischen Konvention ein Liebesleben erschienen, das nicht von Anbeginn und ungeschmälert in einem einzigen Weibe aufgeht. Ähnlich steht es auch um eine, diesmal wirklich ungeschickte, Abweichung in der Geschichte vom nächtlichen Kampf mit Prünhilt. Wenn deren Überweibsstärke, wie das Nibelungenlied noch selber zugibt (*681, 2), in ihrem Magdtum lag, so kann nur die geschlechtliche Bezwingung durch Sivrit als den einzigen ihr gewachsenen Mann ihr diese Kraft benehmen; so erzählt es denn auch die Thidrekssaga. Dem Nibelungendichter aber, der schon die Tristanfabel gekannt haben wird, schien das ein zu gefährliches Motiv, und er hat es durch seine, freilich ganz unglaubhafte, Darstellung abgeändert. Liebe konnte er Kriemhilts Gemahl für die starke Königin nicht empfinden lassen, geschlechtlicher Besitz ohne Liebe aber wäre in der Blütezeit höfischer Anschauungen schon allzu gemein, für die Frau zu entwürdigend erschienen; da half sich eben der Dichter, so gut er konnte. Von hier fällt endlich auch Licht auf die Kampfspielszene, die keine Sagenquelle sonst, auch nicht die Thidrekssaga, kennt. An die ihm durch die Überlieferung gegebene Brunhildenwerbung hat der Dichter die geläufigen Motive der Spielmannsepen angesetzt; diese, die mit Vorliebe von Brautfahrten erzählen, lassen die Erwählte gern aus überseeischen Landen stammen. Nun geschehen in der Thidrekssaga

Hochzeit und Schlafkammerszene noch auf Island selbst; der Aufbau des Nibelungenliedes aber verlangte die Verlegung der Hochzeit und damit des nächtlichen Kampfes nach Worms. War jedoch Prünhilts Bewältigung durch den Beischlaf noch nicht erfolgt, so bedurfte es eines neuen Antriebs, um ihre Reise an den Rhein zu begründen. Hiezu bot sich das spielmännische Motiv der Freierprobe ausgezeichnet an; in Kampfspielen wird Prünhilt besiegt und so gezwungen, Gunthern nach Worms zu folgen. Daß diese Kampfspiele eine ganz junge Erfindung und nicht etwa bloß eine Variante des Flammenritts sind, von welchem die nordische Version zu erzählen weiß, geht daraus hervor, daß der Streit der Königinnen nur die Hilfe im Schlafgemach, nicht den doch eigentlich entscheidenden Betrug bei der Freierprobe enthüllt; von ihm ist in dem ganzen Gedicht nirgends mehr die Rede. Ebenso jung wie das Kampfspiel und wohl überhaupt nur für dieses erfunden ist das Tarnkappenmotiv, das gleichfalls keine andere Sage kennt; Kleinode solcher Art wissen die Spielmannsepen und die Artusromane zu nennen, von dort ist das Wunderding wohl auch ins Nibelungenlied gelangt; wie unfest es darinnen steckt, lehrt die Tatsache, daß nach der Prünhiltgewinnung die Tarnkappe wie verschwunden ist und auch nach Sivrits Tode neben dem Hort und dem Schwert Palmunc niemals erwähnt wird. Eine weitere erst von unserm Dichter vorgenommene Umgestaltung der Sage liegt in der hier (und dem durch das Nibelungenlied bestimmten ersten Teil des Seyfridliedes) erscheinenden Trennung von Drachenkampf und Hortgewinn, die ursprünglich zusammengehören, nicht nur nach Ausweis fast aller Quellen der Nibelungenfabel, sondern weil in der Sage an sich ein Drache immer auch Schatzhüter ist; die Trennung ergab sich, sobald der Dichter zur Erklärung der Bezeichnung „Nibelungenhort" die neue ätiologische Fabel erfand. Woher endlich das Motiv von Sivrits Unverwundbarkeit stammen mag, das die nordische Version nicht kennt, bleibe dahingestellt; die Thidrekssaga kennt Sivrits Hornhaut bereits, und also wird sie unser Dichter auch schon in seiner Vorlage gefunden haben. Ein glückliches Motiv bietet sie jedenfalls nicht, denn sie trübt Sivrits Erscheinung, indem sie seinen Heldenmut verringert. Auch widerstreiten solche märchenhafte Züge der bewußten Diesseitigkeit, die der Dichter seiner Darstellung aufzuprägen sich bemüht, denn er will ja die alte Sage zu einem höfischen Epos, d. h. zu einem vergleichsweise realistischen Roman gestalten. Das hieß freilich zwischen Extremen vermitteln, und so ließen

sich denn Widersprüche und Unebenheiten nicht vermeiden. Um so weniger, als unserm süddeutschen Dichter die niederrheinische Sigfridssage anscheinend nur wenig geläufig war, so daß er ihm selber dunkle Züge naturgemäß nur unklar herausbrachte, wofern er sie nicht durch sein naives Erklärungsbedürfnis noch mehr verdunkelt hat. Wie unzureichend seine Quellen für den ersten Teil des Liedes auch sonst gewesen sein mögen, geht ja zur Genüge daraus hervor, daß er den sagenechten Namen des Vaters der burgundischen Könige, Gibich (nordisch Gjuki), gar nicht kennt, auch dessen Person nie erwähnt.[1]) Aber auch von Sivrits Vater weiß er gar wenig, nicht viel mehr als den Namen; zum kraftlosen Greise ist Sigmunt, der gewaltige Heros urgermanischer Sage, hier herabgesunken, im Widerspruch zu ihrer mannigfach bezeugten echten Form überlebt er jetzt den überall sonst als postum gekennzeichneten heldenhaften Sohn. Wie jung diese Erfindung ist, zeigt recht deutlich Sigmunts Verhalten nach Sivrits Tode; wenn er, statt diesen mit starker Hand zu rächen, trauervoll und innerlich gebrochen heimkehrt, wenn ihm dergestalt nur die eines Helden unwürdige Rolle des weinenden Zuschauers angewiesen wird, so geschieht dies, weil das Rachegeschäft längst vor diesem Wandel von Sigmunts Stellung in der Sage einer anderen Gestalt zugefallen war.

Ganz einheitlich ist auch Sivrits Charakter nicht geraten. In der VII. Aventiure wenigstens, beim Kampfspiel, wird ihm eine seinem sonst so offenen Wesen doch sehr widersprechende Verschlagenheit (besonders *470f) beigelegt, die ihn in gewissem Sinne schuldig macht; im folgenden aber wird er ganz ohne Schatten gemalt, damit er völlig schuldlos den Tod erleide und so Kriemhilts Rache im voraus rechtfertige. Da sind denn alle guten Eigenschaften auf Sivrit gehäuft: frei von Habsucht, verzichtet er auf die mit Kriemhilts Hand ihm zufallenden Lande, grenzenlos ist seine hilfsbereite Freundschaft zu den Schwägern, er kennt kein Arg und mutet daher solches auch anderen nicht zu. Aber gerade seine Herzlichkeit und Arglosigkeit werden ihm zum Verderben, die der Dichter höchst wirkungsvoll mit der Tücke und Untreue der Burgonden kontrastiert, am schönsten wohl in der Brunnenszene, wenn Sivrits Höflichkeit so übel gelohnt wird. Daß aber der Leser der Größe des Verlustes ganz inne werde, den Kriemhilt mit

1) Nur in interpolierten, der Liedfassung entstammenden Strophen erscheint als Vater der Könige Dancrât, mit einem vom Verfasser der „Klage" willkürlich erfundenen Namen.

seinem Tode erleidet, zeigt der Dichter den Helden auf dem Höhepunkt des Interesses und der Spannung, unmittelbar vor seinem Untergang, noch einmal in seiner ganzen Größe und Herrlichkeit; hier erst schildert er ausführlich auch Sivrits äußere Erscheinung (*899—*902), auf die bisher nur gelegentliche Streiflichter gefallen waren. Das ist ein Kunstgriff, den der Dichter wiederholt anwendet: genauere Beschreibung von Personen und Dingen nicht gleich bei ihrer ersten Vorstellung zu geben, sondern erst wo ein besonderer Nachdruck der Handlung auf ihnen liegt; so wird Kriemhilts Schönheit nicht eher zergliedert, als da Sivrit sie zum erstenmal sieht (*281), Hagens schreckhafte Erscheinung erst bei seinem Einreiten in Etzelnpurc geschildert (*1734), Tarnkappe und Hornhaut nicht bei der ersten Erwähnung (*97, *100), sondern dort einläßlich beschrieben, wo sie als wichtiges Handlungsrequisit Verwendung finden (*366—*368, *899—*902). Prünhilt freilich, die bei ihrem ersten Auftreten auch schon Ziel der Handlung ist, darf demgemäß sofort ihr Signalement erhalten (*326—328).

2. Prünhilt. Was die Gestalt der Prünhilt betrifft, so wird man leicht geneigt, hinsichtlich ihrer unserm Dichter erst recht den Vorwurf groben Unverständnisses zu machen; denn von dem seelischen Reichtum, der tragischen Vertiefung der eddischen Gedichte, denen Brynhilds Verhältnis zu Sigurd ein Lieblingsthema war, hatte der deutsche Dichter allerdings keine Ahnung. Wohl schildert auch er sie in gewissem Sinne als ein dämonisches Weib: schön, stark, wild, gefährlich. Aber ihr Gemütsleben ist nicht zerrissen; daß sie Sivrits als des einzigen ihr ebenbürtigen Mannes begehrte, wird nirgends auch nur angedeutet. Und wenn in der X. Aventiure Prünhilt weint, weil sie ihres Gatten Schwester dem vermeintlich unfreien Sivrit vermählt sieht, so müssen wir dies als die wahre Ursache ihrer Tränen ansehen, nicht als einen Vorwand, hinter dem sie wehe Gefühle der Eifersucht verbirgt; denn Rangstolz ist für jene Zeit ein genug kräftiges Motiv, das ja auch noch in der „Kudrun" eine bedeutsame Rolle spielt, wenn dort Herwig (656) als ein zu wenig hochgeborner Freier abgewiesen wird. Und Gunthers notgedrungene Weigerung, Prünhilden die Mißheirat aufzuklären, dient dem Dichter sogleich zur erwünschten, wenn auch noch so ungenügenden Motivierung des bräutlichen Widerstandes der Königin, denn er braucht ja, da er die Sage nun einmal so gut wie ganz in der Wirklichkeit angesiedelt hat, eine rationalistische Begründnng für diesen mythisch-märchenhaften Zug. All das beweist, wie entschlossen

der Dichter alles aus dem Weg räumte, was die Einheitlichkeit seines Plans, die Geradlinigkeit der Erzählung hätte stören können. Worauf er im ersten Teil seines Gedichts abzielt, das ist Begründung und Rechtfertigung von Kriemhilts Rachetat; deshalb muß Sivrit völlig schuldlos fallen und also auch sein Konflikt mit Prünhilt entsprechend verflacht werden. Nicht minder war zu vermeiden, daß diese selbst vor Kriemhilt, deren Jungmädchenantlitz im ersten Teil noch keine ausgeprägten Züge trägt, das Interesse des Lesers feßle. Man verlange von einem Dichter doch nicht etwas anderes, als er geben wollte. Nicht das Siegfried-Brunhild-Drama hat sich der Verfasser des Nibelungenliedes zum Vorwurf genommen, wie es die eddischen Lieder gestalten, sondern ein ganz anderes Thema, einen Entwicklungsroman, dessen Heldin Kriemhilt ist; von der Größe und Wucht dieses Charakters haben wieder die nordischen Sänger nichts geahnt. Man wird doch auch Shakespeare nicht schelten, daß er das Mädchen aus Orleans lässiger und unfreundlicher gestaltet hat als Schiller. Damit muß man sich abfinden, daß die Dämonie der nordischen Brynhild im Nibelungenliede zu recht äußerlicher Weiberintrige verringert ist, die von einer bloßen Verbalinjurie ausgeht und dennoch dem herrlichsten Helden das Leben kostet. Übrigens besitzt sogar Prünhilts dergestalt verflachter Charakter nicht volle Einheitlichkeit; von der Einladung Sivrits und Kriemhilts nach Worms bis zum Streit der Königinnen beträgt sie sich so, daß wir in ihrer Seele ein undurchsichtiges Nebeneinander guter und böser Absichten vermuten müssen, obwohl vor dem Ausbruch des Zanks für sie keinerlei Grund zur Feindschaft vorliegt. Diese Unebenheit erklärt sich aus der verschiedentlich wahrzunehmenden Arbeitsmethode unseres Dichters, für den ersten Teil zur epischen Anschwellung des aus knappen Liedern entnommenen Sagenstoffs Motive des zweiten Teils zu verwerten. So wird auf die Ladung Prünhilts die unter ganz anderen Umständen erfolgte Ladung Kriemhilts abgefärbt haben, die allerdings die Burgonden von vornherein in unguter Absicht zu sich lockt. Daß Prünhilt vom Dichter aber vollbewußt als Nebenfigur verwendet wird, lehrt nicht am wenigsten ihr plötzliches Verschwinden. Ihr wesentlicher Zweck ist, Anlaß zu geben für Sivrits Ermordung; nachdem das geschehen, ist ihre Rolle ausgespielt; nunmehr tritt Hagen als Kriemhilts Gegenspieler in den Vordergrund, und so kann der Dichter Prünhilt, deren Gestalt an sich ihm kein Interesse bietet, gänzlich fallen lassen.

3. Die Burgondenkönige. Eigenwillig und eigenmächtig ist auch die Rolle von Prünhilts königlichem Gemahl ausgestaltet worden. Im ersten Teil des Nibelungenliedes ist Gunther ganz der typische König der Spielmannsepen, in seiner Unselbständigkeit und Schwäche fast schon ins Humoristische hinüberspielend: seine Tätigkeit beschränkt sich auf die Repräsentation, was darüber hinausgeht, macht ihn ratlos. So muß er sich in ernsten Lagen immer hilfesuchend an seine Freunde wenden, selbst geringfügige Einfälle von ihnen sich eingeben lassen. Seine königliche Würde jedoch versteht er gut zur Wirkung zu bringen, sei's durch Freigebigkeit, sei's durch Großmut; auch von Ansehen ist er so königlich, daß Prünhilt in dem ihr Fremden sofort einen gekrönten Fürsten erkennt. Aber er ist ein schwacher Charakter, in Gut und Böse von seiner Umgebung abhängig; und so fällt in dem Verrate Sivrits ihm die häßlichste Rolle zu. Nicht nur weil er dem Freunde am meisten zu danken hat, sondern weil die Niedrigkeit seiner Gesinnung sich bei dieser Gelegenheit in geradezu abstoßender Weise offenbart. Wenn er von Prünhilts und Hagens Mordplan zunächst nichts wissen will, so geschieht dies keineswegs bloß im dankbaren Erinnern an die Hilfe Sivrits, sondern ebensowohl in der furchtsamen Erwägung von dessen Unbesiegbarkeit; sobald Hagen diese durch Hinterlist wettzumachen sich erbietet, stimmt er gleich der Meucheltat zu. Und welch Übermaß von Tücke liegt darin, wenn Gunther den Schwager, der ihn voll Arglosigkeit mit den herzlichsten Worten seiner stets hilfsbereiten Freundschaft versichert, mit der Kriegsfinte belügt, ihm unmittelbar vor dem schon ins Werk gesetzten Mord von seiner ewigen Dankbarkeit und Dienstwilligkeit spricht. Gleißnerisch beklagt er Sivrits Tod und muß sich von dem Sterbenden wie von Kriemhilt ob solcher Falschheit schelten lassen. Und der Schwester gegenüber wird er alsbald aufs neue meineidig: wie Hagen ihr den Hort nehmen will, ist Gunther wegen der kurz zuvor beschworenen Versöhnung mit Kriemhilden dagegen; aber er hindert nicht, daß Hagen es dennoch tut; es ist stillschweigendes Einverständnis, läßlicher Eidbruch.

In blassen Farben gehalten ist Gunthers Porträt auch im zweiten Teil, er bleibt Hintergrundsfigur; erst am Schlusse tritt er stärker hervor. Dort aber ist der Dichter von der noch in der Thidrekssaga bewahrten Überlieferung abgewichen. Nach dem Eddalied wird Gunther zuerst überwältigt und gefesselt und nachher erst Hagen, und diese Reihenfolge Gunther—Hagen ist in allen übrigen Sagenquellen festgehalten;

im Nibelungenlied aber ist es umgekehrt. In dieser Änderung bewährt der Dichter abermals sein feines Verständnis für Komposition und Proportion. Die epische Verbreiterung des alten Liedstoffes war vornehmlich durch Ausgestaltung und Vermehrung der Schlußkämpfe erfolgt, und diese wurden, wie aus der Thidrekssaga zu ersehen ist, zwischen Gunthers und Hagens Erliegen eingerückt; aber es war künstlerisch ein arger Übelstand, daß der König als erster von seinen Helden aus dem Spiele schied. Deshalb trägt unser Dichter ihn in die schließende Kampfszene, an die Seite Hagens; die vielen, allmählich der Sage zugewachsenen Kämpfe gehen als Unterbau voran, und die Pyramide läuft spitz aus in den Urbestand der Sage, Gunthers und Hagens Fesselung. Zu dieser Umgestaltung trugen gewiß auch außerkünstlerische Erwägungen bei. Der König, so verlangte es die höfische Konvention, sollte durch den vornehmsten der Gegner und auf dem Gipfel der Handlung bezwungen werden; und natürlich nicht vor dem Dienstmann, den man doch nicht ruhig zusehen lassen konnte, wie sein Herr bewältigt und gefesselt wird. Dabei ergab sich in anderer Hinsicht aber auch wieder ein dichterischer Nachteil; nach dem Ringen mit Hagen mußte das mit Gunther, dessen Kämpentum nirgends stark betont ist, als Abstieg wirken. Der Dichter half sich mit einer Sünde gegen die konsequente Charakterzeichnung, indem er jetzt am Schlusse Gunther auch noch zum Schwerthelden macht: solche Kraft gab dem König die Wut über Hagens Gefangennahme, daß ihn Dietrich nur mit äußerster Mühe und Gefahr bezwingen konnte. Damit reimt sich freilich schlecht, daß vorher von Gunthers Kampfkraft nichts verlautet, daß er keinen einzigen benannten Helden zur Strecke bringt. Hier zeigt sich eben, daß seine Stelle ursprünglich nicht am Ende der Kämpfe war; als seine Gefangennahme noch in den Anfang derselben fiel, konnte der Mangel nicht stören; wohl aber jetzt, was schon der Verfasser der „Klage" empfand, der hier durch einen Zusatz eigener Erfindung zu bessern versuchte. Hingegen stirbt, entgegen allen andern Sagenquellen, in unserm Liede nicht Gunther, sondern Hagen als letzter der Helden, und so mußte er auch die alte Trutzrede, worin der Nibelungenhort verweigert wird, aus dem Munde Gunthers, dem sie ursprünglich eignet, übernehmen.

Gunthers Brüder Gernot und Giselher sind ziemlich unscharf gezeichnet. Gerne führt sie der Dichter gleichsam im Chor auf, verwendet sie als ein episches Zwillingspaar, ohne jeweils beider Anteil

zu sondern. Sie enthalten sich der Jagd, beklagen treulich Sivrits Tod, trösten Kriemhilt und bestimmen sie zum Verbleib in Worms, holen den Hort, wehren ohne Erfolg Hagens Anschlag auf denselben, empfehlen und erreichen gegen Hagens Einspruch die Annahme von Etzels Werbung, machen Kriemhilt dieser geneigt, geben ihr auf der Brautfahrt das Geleite, befürworten, ihrer Einladung zu folgen. Bisweilen treten sie auch einzeln auf, weniger Gernot, der wohl allemal im Dienste des Edlen steht, mag er zum Frieden, mag er, weil's die Ehre begehrt, zum Kriege raten, der aber nirgends einen wirklichen Einfluß auf die Handlung gewinnt; bedeutsamer der junge Giselher, eine Lieblingsfigur des Dichters, eine helle Hintergrundsfolie, von der die dunkleren Charaktere Hagens und Gunthers kraß abstechen. Er kennt kein Arg und Falsch, hegt für Sivrit lautere Freundschaft, für Kriemhilt wahre geschwisterliche Liebe, mißbilligt Hagens Untaten und wirft ihm seine Frevel offen vor; aber im letzten Kampf hält er doch unentwegt zu ihm und weist voll Entrüstung die Zumutung ab, durch Preisgabe Hagens sein Leben zu fristen. Als der jüngste der Helden zeigt er unter ihnen den stärksten Lebenswillen; wenn die andern längst das schlimmste Ende vor Augen sehen, flackert in seinem Gemüt das Hoffnungsflämmchen noch unverlöscht weiter; doch nach Rüedegers Tode verzweifelt auch er. Im Streite bewährt sich der Jüngling als ein gewaltiger Degen, der sein Leben gar teuer verkauft; Hagen ist stolz auf so tapfern jungen Herrn.

Bei aller Waffentüchtigkeit und -freudigkeit aber sind die burgondischen Könige und ihre Mannen doch keineswegs als die reinen Berserker gezeichnet. Im ersten unmäßigen Zorn über die tückische Niedermetzelung ihrer 9000 Knechte wüten sie freilich besinnungslos wider die Heunen; sobald jedoch ihr erhitztes Gemüt sich sachte wieder abkühlt, erkennen sie ihre aussichtslose Lage und sinnen darauf, den Streit gütlich beizulegen. Und so zeigt uns die XXXVI. Aventiure die Burgonden, ohne daß dies ihrem Heldentum irgendwie Abbruch täte, in wahrer Menschlichkeit: den Tod fürchtend, das Leben wünschend, Rettung hoffend. Aber weil sie wahrhaftige Helden sind, bedeutet ihnen dennoch das Leben nicht das höchste der Güter. Um Untreue wollen sie sich nicht loskaufen, und so verweigern sie die Auslieferung Hagens. Damit ist ihr Schicksal besiegelt. Aber es trifft sie noch schlimmer, als sie ahnen. Mit dem Eingreifen Rüedegers gesellt sich der leiblichen Not, auf die sie gefaßt sind, gleich arge seelische Not.

Deshalb, und nicht etwa aus Feigheit, suchen sie den Markgrafen durch eindringliche Reden vom Kampfe abzubringen, halten ihm das Unmoralische seines Beginnens vor. Will er's aber nicht anders, droht Gernot grimmig, so soll er mit seinem eigenen geschenkten Schwert erschlagen werden; und Giselher kündigt brüsk die Verlobung mit des Markgrafen Tochter. Dergestalt belehren sie den allzu weichmütigen Rüedeger, der den Kampf gegen sie bloß mit dem Leibe bei fortdauernd befreundeter Seele führen zu können meint, daß sie für solche Kompromisse nicht zugänglich sind. Freund oder Feind, aber beides ganz! In der Unbedingtheit ihres Wesens bewahren diese Heldengestalten ihren germanisch-heidnischen Ursprung.

4. Dietrich von Bern. Hingegen prägt sich in dem Charakter Dietrichs von Bern schon deutlich christliche Verinnerlichung aus. Seine Gestalt hat sich ja nicht erst in und mit der Nibelungensage gebildet, sondern ist sekundär in sie eingetreten, als die Mittelpunktsfigur der deutschen Heldensage. Und zwar wird er schon damals eingetreten sein, als man Etzels Bild im Sinne der bairisch-ostgotischen Sagenfassung umgestaltete; denn sobald der Hunnenkönig die Angreiferrolle verlor, mußte die Bezwingung der letzten Burgonden einem neuen Haupthelden beigelegt werden, und als solcher bot sich der erste von Etzels Hofgenossen zunächst an. In seinem eigenen Sagenkreise schon ist Dietrich zum Idealtypus eines erhabenen Charakters geworden, dessen Heldengröße sich in würdevollem Ertragen eines harten Schicksals äußert; der spezifische seelische Gehalt aber, der seine Rolle im Nibelungenlied erfüllt, gehört erst dem 12. Jahrhundert an. Was davon dem älteren Spielmann, was dem jüngeren höfischen Dichter eignet, läßt sich nicht ausmachen. Dietrich ist der große Unparteiische über den Streitern, der milde Vollstrecker der Sühne. Er ist ein bedächtiger Held, mit Wort und Waffe nicht rasch zur Hand. Den Burgonden ist er Freund, warnt sie vor Kriemhilts Rache, bangt um ihr Geschick. Aber Partei für sie ergreifen darf er nicht, seiner Stellung zu Etzeln halber. So enthält er sich zunächst des Kampfes, ungeachtet des vielen heunischen Blutes, das jene vergießen; was sie auch tun, er weiß, daß sie in Notwehr handeln. Da hört er von Rüedegers, seines besten Freundes, Fall. Auch jetzt noch bewahrt er Ruhe. Sorglich erkundet er, bevor er überhaupt Stellung nimmt, ob die Nachricht tatsächlich auf Wahrheit beruhe. Helpfrich, als Bote gesendet, bringt die Bestätigung; das genügt ihm nicht; er sendet einen

zweiten Boten, seinen verläßlichsten, Hildebrand. Der kommt zurück, blutüberrieselt. Noch ahnt Dietrich nicht, was geschehen ist; aber er schilt seinen Waffenmeister, daß er mit den Nibelungen, denen Dietrich die Freundschaft noch nicht aufgekündigt hat, wider sein Gebot den Streit begonnen; für jene hat er kein böses Wort. Doch hören muß er sogleich, daß Rüedeger wirklich erschlagen ist; da fährt er auf, eh noch Hildebrand zu Ende geredet hat, Schmerz überwältigt ihn. Die Nibelungen verweigern des Markgrafen Leiche — nun, so wird er mit seinen Mannen in Waffen vor sie treten und mit Gewalt nehmen, was sie seiner Bitte nicht gewähren wollen. Und jetzt, da er zur Parteinahme schon entschlossen ist, erfährt er das Schlimmste: alle die Seinen sind tot. Man erwartet, daß ihn, den die allbereits überholte Nachricht von Rüedegers Fall schon zu den Waffen riß, diese neue, bösere Kunde gleich in blindwütige Rachetat treiben muß; doch nein, nicht gegen die Nibelungen fährt er auf, — mit dem Himmel hadert er, der ihm solches Unheil bestimmt; sterben möchte er vor Weh. Und die Vorwürfe, die er dann, in Waffen den letzten Burgonden gegenüberstehend, ob Rüedegers und der Amelungen Tötung erhebt, sind zurückhaltend genug, denn Dietrich weiß im Herzen selber, was Hagen zur Rechtfertigung vorbringt: daß ein Verhängnis sie treibe. Er kann die alte freundschaftliche Gesinnung trotz allem nicht aus seinem Herzen stoßen, so fordert er nur, was er muß: daß sie sich ihm ergeben, und verheißt dafür noch seinen Schutz. Es wird ihm verweigert, — er erzwingt es. Aber selbst im Kampfe reißt ihn kein Haß fort, nicht erfüllt ihn Feindschaft wider die Gegner, er schont ihr Leben, weshalb er sie nicht fällt, sondern bindet. Freilich war dieses Ende überliefert; aber mit außerordentlichem Geschick nimmt der Dichter dies von der Überlieferung aufgezwungene Motiv auf in seinen künstlerischen Willen, verwertet es zur Steigerung und Variation der Kampfszenen. Daß Dietrich allein die letzten Burgonden überwältigt, ist ja eine Neuerung des Nibelungenliedes; in der Thidrekssaga stehen je zwei Gegner einander gegenüber. Unserm Dichter schien es keine eines Dietrichs würdige Tat, daß er, der Kampffrische, einem längst streitmüden Helden obsiege; also läßt er ihn allein über Hagen und Gunther triumphieren und gewaltiger als irgendeinen andern der benannten Helden, da einen Gegner binden mehr besagen will als ihn töten. Eindringlich gibt der Dichter seinem Leser zu verstehen, daß Dietrich, indem er die letzte Entscheidung bringt, nicht auf einen

persönlichen Triumph oder eine persönliche Rachebefriedigung abzielt, sondern das tragische Geschick der Besiegten selber im gefühlvollen Herzen nachlebt; sobald er die Gefangenen mit der dringenden Aufforderung, ihres Lebens zu schonen, der Königin überantwortet hat, geht er weinend davon. Und so rächt auch sein getreuer Hildebrand an Kriemhilt die Schmach von Hagens Tod, uneingedenk der argen Bedrängnis, in die er selbst durch jenen gekommen war, und unbekümmert um die Folgen.

5. Etzel. Neben Dietrich und Hildebrand ist Etzel, auf dessen Tod doch gerade die nordische Fassung hinausgeht, der einzige, der den Vernichtungskampf überlebt. Das muß schon im altbairischen Heldenliede so gewesen sein, denn ein unschuldiger Etzel darf nicht umkommen. Das Nibelungenlied fixiert ihn in Ungarn, was gelehrte Auffrischung sein wird, die ursprüngliche Burgundensage hat den feindlichen Hof schwerlich mit historischer Treue in das ferne Land verlegt; und in der ausdrücklichen Hervorhebung von Etzels und seines Volkes Heidentum liegt ebenso unstreitig eine archaisierende Absicht, denn zur Entstehungszeit des Nibelungenliedes waren die Ungarn längst bekehrt. Trotz seines Heidentums aber trägt der Heunenkönig — dieser einzige Nichtgermane unter den deutschen Sagenhelden — freundliche Züge; sie stammen aus der in Süddeutschland fortgeerbten gotischen Sagenfassung, in welcher Attila als die Zuflucht fürstlicher Recken, als der milde Herr vergeiselter Königskinder erscheint. So auch im Nibelungenliede, wie neben dem Verhältnis der Amelungen die mehrfachen Anspielungen auf die Waltherſage bezeugen. Sonst steht Etzel neben Kriemhilt, wie Giselher neben Gunther. Mit heller Freude erfüllt ihn der Schwäger Besuch, keinen lieberen Wunsch weiß er, als daß die bewährten Helden ihm den Sohn erzögen, daß dieser nach den Oheimen geriete. So weit geht seine Freundschaft für die Nibelungen, daß er auch nach Volkers herausforderndem Totschlag eines edlen Heunen noch zu ihnen hält und seine rachsüchtigen Mannen von ihnen abwehrt. Von Kriemhilts bösen Anschlägen ahnt er nichts. Hätten sich die Burgonden, versichert der Dichter sein Publikum, nur rechtzeitig mit ihrer Beschwerde an Etzel gewendet, er hätte alles Unheil verhindert. Aber zu spät bieten sie ihm Frieden an; nachdem sie ihm das Kind und so viele der Seinen erschlagen, will er nichts mehr von Sühne wissen. Doch erhält er noch zuletzt einen versöhnlichen Zug durch seine Mißbilligung von Kriemhilts Untat: wie feind er Hagen ist, daß solch ein Mann von Weiberhand fallen mußte, kann er nur beklagen. Auf

persönliche Heldenhaftigkeit ist der Charakter dieses Königs übrigens noch weniger angelegt als der Gunthers; er bleibt dem Streite fern, und erst als ihn Hagen darob der Feigheit zeiht, will auch er sich in den Kampf stürzen; mit Gewalt müssen die Seinen ihn zurückhalten. Desgleichen fällt den heunischen Kriegern in den Kampfszenen nichts weniger als eine auszeichnende Rolle zu. Sie, die am Anfang der Sagenentwicklung die einzigen Gegenspieler gewesen waren, verschwinden im Nibelungenliede, der jüngsten Gestalt der Sage, gänzlich hinter Etzels germanischen Vorkämpfern, und in dieser unausgesprochenen Anschauung, daß die Heunen keine ebenbürtigen Gegner der Nibelungen sind, verrät sich mittelbar ein völkisches Selbstgefühl, wie es deutsche Heldendichtung sonst nicht kennt.

6. Die Vorkämpfer. Die starke Ausweitung des Endkampfes aus den 6 Langzeilen des älteren Atliliedes in die 450 Strophen unseres Nibelungenliedes bedingte eine außerordentliche Vermehrung des Personals. In der Edda sind ja unter den Kämpfern überhaupt nur Gunther und Hagen genannt, ihre Gegner sind eine namenlose Übermacht; im Nibelungenliede treten die Massenkämpfe zurück vor den Einzelkämpfen, das Ganze verteilt sich auf zwei Tage und ist sorgfältig gegliedert. Auf Etzels Seite sind jetzt zehn Kämpfer mit Namen genannt, unter ihnen aber nur ein Heune: Bloedel, des Königs Bruder. Die andern sind deutsche Helden, genau die Hälfte stellen die Amelungen. Unter Dietrichs Mannen ist Wolfhart am schärfsten charakterisiert, er dient dazu, des Berners Wesen durch Kontrastwirkung hervorzuheben: so gelassen der eine ist, so jäh zeigt sich der andere; aber diese nimmersatte voreilige Wut stürzt nur den Wilden selbst und andere in Not und Verderben. Mit seltener Konsequenz hat der Dichter diesen Charakter gestaltet; von seinem ersten Auftreten im Liede bis zu seinem Untergang bewährt Wolfhart eine aufbrausende Gemütsart. Sein Gegenstück auf burgondischer Seite ist Volker, dessen Namen die Thidrekssaga wohl schon kennt, den man aber dennoch als Erzeugnis des Nibelungenliedes ansprechen darf; denn erst hier ist er der ritterliche Spielmann, dort nur Högnis Waffenbruder; erst unser Dichter hat ihn zum edlen Repräsentanten seines eigenen Sängerstandes und damit zu einer so beliebten Figur gemacht, daß auch andere mhd. Epen (Walther und Hiltgunt, Dietrichs Flucht, Rabenschlacht, Rosengarten) sie aufnehmen. Unter allen Personen der Dichtung trägt Volker die meisten höfischen Züge. Er ist der modische Ritter comme

il faut: gleich gewandt mit Schwert und Leier, ein witziger Unterhalter der Damen, aber auch voll aufreizender Spottreden gegen den Feind, bis in den Tod getreu seinen Herren und seinem Freunde. In ihm, der Dietrichs wohlgemeinte Warnung mit wegwerfender Gebärde abtut, meldet sich zuerst der maßlose Nibelungenstolz und -trotz, der das Verhängnis, dem die Burgonden immer noch hätten entgehen können, vollends besiegelt. Ein noch jugendliches Temperament geht leicht mit ihm durch, wiederholt muß ihn der bedächtigere Hagen vor schädlicher Übereilung warnen. Volker und Wolfhart, die Jählinge auf beiden Seiten, in einer Szene zusammenzuführen, war verlockend; und meisterhaft ist das auch dem Dichter gelungen. Wolfharts aufreizendes Ungestüm, Volkers beißender Hohn prallen aufeinander, daß es Funken sprüht, die alles in Brand setzen; und so wandelt sich freundlich-friedvolle Auseinandersetzung in schonungslosen Vernichtungskampf.

Bevor die Amelungen ins Spiel kommen, sind die Vorkämpfer auf heunischer Seite Bloedel, Irinc, Hawart und Irnvrit. Der Erstgenannte war sicherlich schon lange in die Sage verwachsen, vielleicht kam ihm darin ursprünglich sogar eine bedeutsamere Rolle zu, als er jetzt im Nibelungenliede innehat; der burgondische Held aber, der ihn hier fällt, ist völlige Neuschöpfung unseres Gedichts. Dancwart, Hagens jugendlichen Bruder, den burgondischen Marschall[1]), kennt die Thidrekssaga überhaupt nicht; im Nibelungenliede spielt er im allgemeinen eine Nebenrolle, tritt aber doch zweimal bedeutsamer hervor: er rettet im Kampfe gegen Gelpfrat Hagen das Leben, er beherrscht ganz die XXXII. Aventiure, die seiner Aristie gilt. Nachher ist nicht mehr viel für ihn zu tun, er teilt sich mit Volker in die Türhut, verschwindet dann eine Zeitlang gänzlich aus dem Gesichtskreis des Dichters, bis im vorletzten Abschnitt seine und Helpfrichs gegenseitige Tötung (übrigens mit auffallender Einsilbigkeit) erzählt wird. —Irinc und Irnvrit tragen sagenberühmte Namen; die Geschichten, die im 10. Jahrhundert sich an diese Namen knüpften, berichtet der sächsische Historiker Widukind von Korvey. Nichts aber zwingt zur Annahme, daß die so benannten Kämpen des Nibelungenliedes mit jenen Sagenhelden identisch wären; nur die Namen scheinen übernommen. In der Nibelungensage sind diese beiden Gestalten übrigens nicht gleich

1) Der vermeintliche Widerspruch, den man zwischen seinen Worten *1924 und der Erzählung des I. Teils finden wollte, löst sich in nichts auf, wenn man sie mit *414 zusammenhält.

altrig; Irinc ist schon der Thidrekssaga bekannt, Irnvrit, den jener nach sich gezogen haben dürfte, findet sich erst in unserm Liede.

Mit feiner Kunst sind alle diese Kämpfer als verschiedenartige Individuen auseinandergehalten, ein jeglicher mit besonderen äußeren und inneren Zügen ausgestattet, denn da die letzten 8 Abschnitte nur mehr von Kämpfen handeln, mußte die Eintönigkeit des Themas durch besonders lebhafte und abwechslungsreiche Charakteristik bewegt werden, sollte nicht gerade am Ausgang des Werks übelste Langeweile Platz greifen. Wieder zeigt ein Vergleich mit der Thidrekssaga die planvolle Arbeit, die unser Dichter daran gewendet hat. Nicht nur sind die benannten Helden bedeutend und bedeutsam vermehrt, die kämpfenden Paare sind nahezu insgesamt neu und überraschend zusammengesetzt, so daß jetzt von 14 Besiegten nur 2 demselben Gegner unterliegen, wie auf der früheren Stufe: Irinc dem Hagen, Hagen dem Dietrich. Alle andern Paare hat der Dichter mit achtunggebietendem sittlichen und künstlerischen Feingefühl aus ständischen oder seelischen Erwägungen umgruppiert und dadurch den Abschluß seiner Erzählung besonders wirkungsvoll gestaltet. Hier reißt er den atemlos folgenden Leser gewaltig mit sich fort und dies, obgleich die stoffliche Spannung geflissentlich aufgehoben ist. Das Glanzstück in dieser Meisterleistung aber ist die Aristie des Markgrafen von Bechelaren.

7. Rüedeger. Der sagengeschichtliche Ursprung von Rüedegers Gestalt ist dunkel. Mehrfache Versuche, ihn historisch zu fixieren — sogar den spanischen Cid hat man dafür bemüht —, sind fehlgeschlagen. Er ist auch keinesfalls schon in alter Sage gestanden, nach den Grundzügen seiner Rolle kann ihn erst das 12. Jahrhundert, die Ritterzeit, erschaffen haben. Die Thidrekssaga kennt ihn schon, und also wird ihn wohl der spielmännische Nibelungensänger eingeführt haben; in einem kurzen Liede könnte er ja gar nicht verwendet worden sein, da seine Rolle viel Raum und feines Detail, m. a. W. breite epische Ausführung erfordert. Wieweit diese Rolle schon in dem älteren Epos entwickelt war, wieviel das jüngere hinzutat, läßt sich schwer ausmachen; die Thidrekssaga jedenfalls ahnt nichts von ihrem tragischen Gehalt. In den süddeutschen Dietrichsagen aber muß Rüedeger doch schon eine feste und bedeutungsvolle Stelle gehabt haben, denn der Nibelungendichter setzt beim Leser die Kenntnis seiner Vorgeschichte voraus, die uns heutigen daher rätselhaft bleibt. Wenn Rüedeger ellende heißt, so ist das nicht weiter verwunderlich, denn ein deutscher

Untertan Etzels muß heimatflüchtig sein; wie er aber zu diesem Schicksal gekommen ist, darüber schweigt das Gedicht. Jedenfalls steht er zu Dietrich in engen Beziehungen der Verwandtschaft und Freundschaft. Was aber auch von seinem Geschick auf alter Sage beruhen mag, es verschwindet neben der gründlichen Neugestaltung und seelischen Vertiefung seines Charakters im Nibelungenliede. Alles Menschlich-Schöne und Erhabene, was unser Dichter je an Recken rühmt, hat er auf dieses Helden Haupt gehäuft. Er ist die ergreifendste Erscheinung des Liedes, weil er allein die Tragik des allgemeinen Untergangs erfaßt und sie doch nicht aufheben, ja nicht einmal selber ihr entgehen kann; er allein durchschaut die unlösliche Verkettung von Schuld und Schicksal, die keine Parteinahme erlaubt; ihm verbietet solche Parteinahme obendrein sein beiden Teilen zu Freundschaft verpflichtetes Gemüt. Und dennoch muß zuletzt auch er sich entscheiden, wo eine Entscheidung doch unmöglich ist, muß an einem Kampf teilnehmen, den er innerlich nicht billigt, sündigt so an der eigenen Seele und nimmt darum den Tod willig hin, als Sühne für seine Schwachheit, die aus dem innern Konflikt keinen Ausweg fand. Mit einem psychologischen Tiefblick und einer in Steigerung und Kontrasten bewundernswerten Kunst der Darstellung, die nicht leicht ihresgleichen findet, mit erstaunlicher dialektischer Kraft hat der Dichter diesen Seelenkampf geschildert. Es war kein leichtes Unternehmen für einen mittelalterlichen Poeten. Wenn Rüedeger angesichts der beklagenswerten Verfeindung seiner beiderseitigen Freunde immer aufs neue in Klagen ausbricht, wenn dem von Etzel und Kriemhilt erzwungenen Entschlusse so langes Sträuben und so viel Reden vorangeht, so hätte doch manchem Leser diese Gestalt als wenig heldenhaft, als feige, als weibisch erscheinen können. Solcher Gefahr begegnet der Dichter mit einer außerordentlich geschickt erfundenen Episode: er läßt den Markgrafen einen vornehmen Heunen, der ihm Feigheit vorwirft, auf der Stelle durch Faustschlag töten; die jähe Tat läßt keinen Zweifel darüber, daß auch in Rüedegers Adern heißes Heldenblut fließt und daß es tiefere Gründe sein müssen, die ihm jetzt Hand und Herz schlaff machen. Es ist der ungeheure innere Kampf, der ihn komplizierter erscheinen läßt als die seelisch robusteren andern Helden. Alle diese, selbst Dietrich, wissen, warum sie zu den Waffen greifen, sie treibt Rache oder Notwehr oder der Wille zur letzten Entscheidung. Rüedeger geht in den Streit ohne andern Wunsch, als darin zu fallen; nicht sich, dem Gegner wünscht

er den Sieg. Er ist ein Zerrissener. Einzig in seine Brust ist ein Konflikt gelegt, den Sivrits Mörder, den Sivrits Witwe gar nicht kennen: der Widerstreit der Treue, der zur Untreue führen muß. Neben den Zerrbildern einer von zügelloser Leidenschaft gespannten und gespaltenen Treue, wie Kriemhilt und Hagen sie zeigen, ist mit Rüedeger das Gemälde der echten, einem ethischen Gemüt entsprossenen Treue in ergreifendem Gegensatz entworfen. Das Motiv selber, Konflikt zwischen Vasallen- und Freundestreue, mag übrigens uralt sein; ein ähnlicher wird in der Waltherſage von Hagen (der daselbst, wie Rüedeger im Nibelungenliede, nicht Haupt-, sondern Nebenperson ist) durchlebt, und von dort mag unser Dichter, der diese Sage genau kannte, ihn übernommen haben. Aber die vergeistigte Tragik dieses furchtbaren inneren Zwiespalts, der die äußeren Kämpfe an Gewicht weit übertrifft, ist sein eigen Werk und gar nicht denkbar ohne den maßgebenden Einfluß christlicher Sittlichkeit.

8. Hagen. Eine ganz andre, die altgermanische Treueauffassung tritt uns entgegen in den beiden mächtigsten Gestalten des Liedes, den eigentlichen Trägern seiner Handlung und seines sittlichen Gehalts, in Hagen und Kriemhilt. Hagen ist ein gebrochener Charakter. In ihm vermischen sich edle und gemeine Züge, in Gut und Böse handelt er nicht aus einem einzigen Motiv heraus, sondern wird durch unterschiedliche Gründe bewegt. Wenn ein Schimmer des Dämonischen an ihm haftet, so hat er ihn aus der Urzeit bewahrt, da seine Gestalt nicht minder denn die Sivrits, mit dessen Sage er als sein Mörder uranfänglich verknüpft war, noch mythisch-märchenhafte Züge trug; davon fallen blasse Schatten bis in unser Gedicht. Ein alter Sagentypus von einem grimmen Fürsten Hagen, der um einer Frau und eines Hortes willen den Helden bekämpft, ist der Hilde-, Walther- und Nibelungensage gemeinsam, wenn auch die Natur dieser Beziehungen schon ganz verdunkelt ist. Geschichtlichen Grund hat Hagens Gestalt nicht, und in die Burgundensage kann er erst anläßlich ihrer Verbindung mit der Sigfridsage gekommen sein, um dann gleich an die Seite der historischen Burgundenkönige zu rücken. Auffälligerweise erscheint er in allen Sagenquellen als Bruder oder mindestens Halbbruder der Könige, einzig im Nibelungenliede als deren (allerdings oberster) Dienstmann. Das legt den Gedanken nahe, daß unser Dichter erst diese Änderung vorgenommen hat, vielleicht wieder in Anlehnung an die Waltherſage, die nur ein entferntes Verwandtschaftsverhältnis kennt, und zwar in der künstlerisch vortrefflichen Absicht einer Abschwächung allzu krasser

Motive; ihm mag es zu roh erschienen sein, Kriemhilts leiblichen Bruder zum Sivritmörder und nachher zur Zielscheibe ihres vernichtenden Hasses zu machen. Solche Milderungen liebt der Dichter, wie er ja auch die Tötung der Kriemhilt von Dietrich, dem sie in der Thidrekssaga noch zufällt, auf Hildebrant übertragen hat, damit nicht jener mehrfach burgundisches Königsblut vergösse. Hagens ursprünglich höherer Stand leuchtet übrigens auch im Nibelungenlied noch durch, wenn sich des angeblichen Dienstmannes Wille allemal stärker erweist als der der Könige, wenn Hagen, was immer er tut, straflos ausgeht. Ein Durchbrechen älterer Sagenzüge ist auch bei der Motivierung seiner Mordtat wahrzunehmen: sie erfließt nicht nur aus Prünhilts Zorn, sondern ebensowohl aus Hagens heimlicher Feindschaft wider Sivrit. Das ist in der Sage vorgebildet, welche in ihren verschiedenen Versionen eine zwiefache Form von Sigfrids Ende kennt: außerhalb der Werbungssage fällt er, wie besonders deutlich das Seyfridslied zeigt, dem Neid und der Habgier seiner Schwäger zum Opfer. Aber der sagengeschichtliche Ursprung dieser Doppelmotivierung ist nebensächlich gegenüber der absichtsvollen künstlerischen Verwertung, die sie im Nibelungenlied fand. Hagen ist hier zur problematischen Natur gemacht. Von langer Hand vorbereitet wird sein gegen Sivrit gerichteter Haß, der Prünhilts Kränkung dann nur als gewünschten Anlaß erfaßt, sich maßlos auszutoben. Als einen gewaltigen, hochfahrenden, gefährlichen Degen kündigt der Dichter diesen Helden an, lange bevor er ihn selber auftreten läßt, als den von allen anerkannten Meister am Wormser Hofe. Und nun erscheint Sivrit, der sonnenhafte Heldenjüngling, dem ein holdes Geschick alle hehren Himmelsgaben in die Wiege gelegt hat, und neben seinem Glanz erlischt Hagens Glorie völlig. Und mit welcher Unbescheidenheit tritt Sivrit auf, wie verletzend läßt er durch die Herausforderung zum Kampf gleich Alle seine Überlegenheit fühlen! Von dem Augenblick an mag in Hagen das Gefühl nisten, das er nach vollbrachter Mordtat ungescheut ausspricht: „Wer mir überlegen ist, den hasse ich" (*993). Und hinzu tritt ein Neid niedrigerer Art, Habgier nach Sivrits Schätzen (*774). Prünhilts Beleidigung zu rächen ist also nur Deckmotiv für eine tiefer gehende Feindschaft, die sich schon vor dem Streit der Königinnen ankündigt (*774, *870). Anders wäre ja Hagens Rolle kläglich und bar jeder Aktivität; er wäre einfach Prünhilts Handlanger. Auch die Raschheit, mit der er auf der Königin Mordplan eingeht, erschiene widerspruchsvoll, hätte sich darauf nicht längst

sein eigner verstohlener Gedanke gerichtet; denn der Dichter legt wiederholentlich Nachdruck darauf, daß Hagen kein ungestümer Draufgänger ist wie Sivrit und wie Dancwart auch, sondern ein besonnener Held, immer bedächtig, allezeit mißtrauisch, das Gegenbild zu Sivrits arglos heiterer Unbekümmertheit. Offene Feindschaft dem Unbesiegbaren gegenüber ist jedoch gefährlich; also muß Heimtücke Hagens Helfer sein. Und nun setzt er mit einem unüberbietbaren Aufwand von Falschheit und Treulosigkeit den Meuchelmord ins Werk, der sein Werk ist, denn trotz Prünhilts Zürnen wäre ohne Hagens unablässiges Schüren noch alles gütlich beigelegt worden. Bei solchem Beginnen steht der Dichter keineswegs auf seines Helden Seite; unermüdlich ist er vielmehr, die Untreue zu rügen und den Gegensatz Hagen-Sivrit im Schwarz-Weiß-Kontrast grell auszumalen. Aber sich selbst wenigstens bleibt der Ungetreue getreu; offen will er sich zu seiner Tat bekennen und wirkt so dennoch sympathischer als der gleißnerische Gunther, der sich im Hintergrunde hält und die Wahrheit vertuschen möchte. Kriemhilden gegenüber, die ihm ihre Feindschaft seit dem Morde niemals verhehlt, kehrt Hagen fortan immer nur die schneidendste Seite seines Wesens hervor; nicht genug, daß er ihr den Geliebten getötet hat, er raubt ihr den Hort, er will ihre Heirat mit Etzel hindern. Doch auch da ist es nicht reine Freude an der Bosheit, die ihn so handeln läßt; er weiß, was er Kriemhilt angetan hat, ahnt die Größe ihrer Rachgier, und solche Ahnung macht ihn wachsam und mißtrauisch; jeglichen Mittels zu Rachetaten möchte er sie berauben. So hellsichtig macht ihn sein Schuldbewußtsein, daß er hinter Etzels Werbung die künftigen Gefahren wittert, ehe dieser Gedanke Kriemhilden selber in den Sinn kommt. Und nur um den schlimmsten Schimpf, der einem Helden angetan werden kann, den Vorwurf der Feigheit, nicht auf sich sitzen zu lassen, nimmt er teil an der so eindringlich widerratenen Reise ins Heunenland, kommenden Unheils völlig gewiß. Dieser ganz unbezweifelbaren Einstellung Hagens widerspricht nun kraß sein Betragen in der XXV. Aventiure. Da schlägt er die Warnung der Uote, die ihre unheilkündenden Träume erzählt, verächtlich in den Wind, und ausdrücklich heißt es jetzt: Hagene riet die reise (*1511, 4). Dies einzig aus seinem Charakter zu erklären, eine bewußte Ironie darin zu sehen, geht nicht an, — obschon ein Interpolator durch solche Interpretation den Widerspruch zu beheben suchte (*1512/13) — denn zu deutlich ist in der Szene mit den Meerweibern ausgedrückt (*1541), daß Hagen

sich eines Unheils im Etzellant gar nicht versieht. Er zeigt also hier ganz die Haltung des Högni im eddischen Atlilied. Nun verrät mancherlei an dieser XXV. Aventiure, daß sie nicht völlige Neudichtung ist, sondern eine ältere Vorlage über- oder in sich eingearbeitet hat; rätselhafte Stellen, wie die Erwähnung des Bischofs von Speier (*1508), das unmögliche Nebeneinander zweier einander ausschließenden Motive bei der Gewinnung des Fergen (*1552/3), der Umstand, daß die Burgonden hier (*1523) mit einemmal Nibelungen heißen, daß Prünhilt in den Strophen alten Bestandes nicht mehr erwähnt, daß die längst vorgestellten Rumolt und Volker wie Unbekannte neu eingeführt werden (*1518, *1584) — dies alles deutet auf solche Entstehung. Überdies sitzt dieser Abschnitt lose wie kein andrer sonst im Rahmen des Epos. Möglicherweise hat gerade hier die ausgiebige Benutzung der spielmännischen Nibelungendichtung eingesetzt, von der oben die Rede war. Die ältere Auffassung, daß Hagen nicht im voraus mit Kriemhilts Bosheit rechnet, bricht auch später noch durch, so an jener berühmten Stelle, da Hagen, an der Art ihres Grußes die Gesinnung der Königin merkend, das Helmband straffer zieht.

Wie grimmig Hagen seiner Feindin Kriemhilt begegnet, so zartfühlend zeigt er sich seinen Herren gegenüber. Den Mord des Fergen leugnet er Gunthern zuerst, um nicht ihn und die Seinen vor der Überfahrt durch das böse Omen zu schrecken; nachher und nachdem jede Möglichkeit einer Rückkehr ausgeschlossen ist, gesteht er wie die Unglücksprophezeiung der Nixen so auch diesen Totschlag ein. Er warnt nicht mehr, seit ihm gutgemeinter kluger Rat als Feigheit ausgelegt worden; er ist fortan nur noch ein Vorverkünder nicht mehr abwendbaren Unheils. Bewähren soll sich, und er weiß, wird sich beides: daß seine Warnung berechtigt war, und daß Feigheit seine Sache nicht ist. Doch wechselt er keineswegs deshalb mit einem Male seinen Charakter und wird ein wilder Eisenfresser; auch jetzt noch sucht er unnützen Kampf zu meiden, bietet deshalb dem dräuenden Gelpfrat, vor dem er den in Notwehr begangenen Fergen-Totschlag keinen Augenblick verleugnet, gutmeinend Sühne an. Sobald jener aber den Kampf will, weicht Hagen nicht zurück, sondern besteht mit Lebensgefahr den Gegner. Den nächtlichen Streit, den er als Führer der Nachhut dergestalt ausficht, verhehlt er jedoch zunächst seinen Herren, um Beunruhigung zu vermeiden; erst am Morgen erfahren sie es. Von solchen Feinheiten findet sich in der Thidrekssaga nicht die Spur.

Die Weisſagung der Nixen, beſtätigt durch die Rettung des Kaplans, wandelt Hagens von Anbeginn gehegte Vorahnung des böſen Ausgangs der Reiſe zu völliger Gewißheit. Und nunmehr, da er weiß, daß auch Vorſicht und Bedachtſamkeit nimmer hilft, umfängt ihn eine Stimmung wilden Trotzes, und er beginnt ein herausforderndes Spiel mit dem Schickſal. Was kann ihm, dem allbereits hoffnungsloſen, Eckewarts, was Dietrichs Warnung noch viel beſagen; die fernere Zukunft iſt ihm gleichgültig, er kümmert ſich nur noch am Tage um den Tag. Darum hält er es auch von vornherein für nutzlos und alſo für unnötig, ſeiner Feindin Kriemhilt ehrfürchtig oder auch nur vorſichtig zu begegnen; jedes Wort, das er ſeit ſeiner Ankunft in Etzelpurc zu ihr ſpricht, iſt voll aufreizenden Hohnes. Er weiß, daß ſie ihn nicht ſchonen wird, warum ſollte alſo er es tun? Selbſt den der Königin ſchuldigen Gruß weigert er ihr, als ſie mit einem großen Gefolge Gewaffneter des Weges kommt, daß man ihm die Höflichkeit nicht als Furcht auslege; und weil er nicht Ehrerbietung erweiſen mag ſeinen Haſſern. Und wie ob ſolcher Herausforderung Kriemhilts Feindſchaft, nicht länger bezähmbar, offen, wie ſie vorzeitig losbricht, da kennt auch Hagen keine Mäßigung mehr und geſteht ihr die Ermordung Sivrits, die er bisher niemals (ſo eben noch Dietrich gegenüber) wahr haben wollte, auf den Kopf zu und zyniſch ein. So ſteigert ſich mit der Größe der Gefahr nur ſein Trotz, Vorſicht und Furcht ſchwinden dahin, je mehr für ſie Raum wird, der anfängliche Charakter von Feigheit und Hinterliſt, wie ihn der Dichter in der Sivrithandlung erſcheinen läßt, veredelt ſich zu unüberſteiglicher Tapferkeit, und Hagen wächſt gerade in der Vernichtung zu echter Heldengröße empor, geläutert durch das große gigantiſche Schickſal, welches den Menſchen erhebt, wenn es ihn zermalmt. Sogar milde Züge werden jetzt an ihm ſichtbar. Er, der ſeinen Herren früher der läſtige Warner und krächzende Unglücksrabe war, wird nunmehr, da ſein Wort ſich erfüllt und ihnen allen bange wird, ihr Hort und Tröſter. Und daß auch ſein Gemüt nicht ganz verhärtet iſt, zeigt ſeine Freundſchaft mit Volker, die in ihm ein Gefühl ſchöner Menſchlichkeit verrät, nicht anders als Wallenſteins Liebe zu Max Piccolomini; denn mit einem ganz ſeltenen Sinn für äſthetiſche Farbenverteilung hat der Dichter dieſem düſtern furchtbaren Manne mit dem ritterlichen Spielmann eine ausgeſprochene Komplementärfigur zum Freunde geſellt, die nur Helle und Heiterkeit ausſtrahlt. Überhaupt vermag Hagen, wenn er es darauf anlegt,

auch ein ganz ansehnliches Maß von Liebenswürdigkeit zu entfalten; nicht nur Rüedegern, auch Etzeln erweist er sich anfangs gefällig. Es ist ein großartiger Kontrast, wie der Dichter diesen Helden Kriemhilts gehässige Beschimpfung mit grimmiger Hohn- und Trotzrede erwidern läßt, hingegen ihm als Antwort auf des Heunenkönigs liebevolle Begrüßung ein feines, fast zierliches Kompliment in den Mund legt. Freilich schwindet Hagen die Laune zu höflicher Rede rasch dahin, sobald er die Königin auf seinen und seiner Freunde Tod Vorbereitungen treffen sieht, und so kann auch Etzel bald die kränkendsten Worte von ihm hören (*1918). Und den Worten folgen, wie Dancwart die Niedermetzelung der Knechte in den Festsaal schreit, wutentbrannte Taten.

Viermal stellt der Dichter Kämpfe Hagens in den Mittelpunkt des Interesses. Er eröffnet den Vernichtungskampf mit der rächenden Tötung Ortlieps und rast totbringend im Saale; er fällt den Irinc; verwundet Hildebrant und jagt ihn in die Flucht; er erliegt selber Dietrichs Überkraft. Von diesen vier Szenen stehen zwei zu Beginn, zwei am Ende der Kämpfe; im Zwischenstück tritt Hagen als Waffenheld vor Volker, Gernot und Giselher zurück. Das ist wohlbedachte Komposition. Den einen Helden immerfort im Vordergrunde zu halten, ging nicht an, das Interesse wäre erlahmt, und es sollte doch im Gegenteil am Schlusse noch gesteigert werden; da war es geboten, daß Hagen nach dem ersten Vortreten wieder für eine Zeitlang zurückgezogen werde. Und dann verlangten doch auch die anderen Helden ihre Aristien; Variation war ja die Hauptforderung für das Kampfgemälde. Eine Schwierigkeit ergab sich da nun allerdings, denn als Erster der burgondischen Helden sollte Hagen freilich auch allezeit an erster Stelle bleiben. Seine, rein technisch bedingte, Zurückhaltung zu motivieren, wußte der Dichter aber nur in der Rüedegerszene, übrigens auch dort schwächlich genug. Der Bearbeiter der Liet-Fassung unseres Textes hat den kompositorischen Zweck und Sinn dieser Verteilung nicht mehr begriffen und, da er aus der „Klage" die unfreundliche Beurteilung Hagens in sich aufgenommen hatte, fälschlich so aufgefaßt, daß dieser als ein minderer Held unter Volker und Dancwart stehe. Eine vermutlich interpolierte Strophe (*1768), die diese Auffassung im Anschluß an die „Klage" (V. 1422) in Worte kleidet, hat den Anschein erweckt, als kreuzten sich in der Beurteilung Hagens hier wieder zwei unterschiedliche Auffassungen, als suche der Dichter ihm ungeschickt und mit

kleinlichen Mitteln die Heldenkraft zu bemängeln, die Sympathie zu schmälern. Im Original des Nibelungenlieds war davon gewiß nicht die Rede; zu zahlreich sind gerade in der Schlußpartie die Stellen, die Hagen als den gewaltigsten der Nibelungenhelden bezeichnen; ist es doch gerade *seine* Unbesiegbarkeit, vor der Irinc wie Wolfhart noch sterbend die Ihren warnen; und ganz am Ende noch nennt ihn das Lied den küenesten recken der ie swert getruoc (*2353, 3). So läßt der Dichter, der anläßlich des Sivritsmordes Hagens höllische Tücke nicht genug zu verdammen wußte, seinem heldenhaften Untergang alle Gerechtigkeit widerfahren; jetzt hat er auch für ihn Bewunderung und Liebe. Aber es kann natürlich nicht die Treue sein, was er nunmehr an dem seiner Treulosigkeit wegen Verdammten rühmend hervorhebt, und man hätte sich hüten sollen, Hagen irgendwie als ein Prototyp und Paradigma deutscher Treue hinzustellen. Gegen wen ist denn Hagen überhaupt treu? Gegen seine Herren durchaus nicht, denn er braucht sich nur freiwillig Kriemhilts Gewalt zu überantworten, und sie sind gerettet. Vielmehr sind jene ihm treu; denn sie verschmähen es, um den von Kriemhilt geforderten Preis seiner Auslieferung sich selber auszulösen. Hagens Treue, wenn von solcher überhaupt zu reden sei, ist Charaktertreue gegen sich selbst. Die Urmotive seines Handelns sind unbändiger Ehrgeiz, hochgemuter Stolz, wilder Trotz; die dämmt er nicht ein in Fährden und in Nöten; er übersteigert sie noch und besiegelt und beschleunigt dergestalt wissentlich und willentlich sein tragisches Ende. Wohl macht auch Hagen im Verlaufe des Gedichts eine Entwicklung durch, die sein Wesen läutert und vertieft; im Grunde ist er von Anbeginn bis ans Ende stets der Gleiche, bleibt er selbst in Glück und Untergang.

9. *Kriemhilt.* Otto Ludwig unterscheidet geistreich das Dramatische, als einen Wechsel im Bestehenden, vom Epischen, als einem Bestehen im Wechsel; der epische Charakter gehe durch die Handlung hindurch, der dramatische aus der Handlung hervor. Mit dieser Antithese läßt sich der wesentliche Unterschied in der Charakteristik der beherrschenden Gestalten unseres Gedichts, Hagens und Kriemhilts, vortrefflich erfassen. Kriemhilts Charakter ist keine von vornherein feststehende Größe im Nibelungenliede, ist nicht Faktor, sondern Produkt der epischen Handlung, die in sicherem Fortschreiten die großartige Aufgabe löst, wie die zarte, unschuldsvolle, jedes Herz gewinnende Jungfrau durch das unnennbare Weh, das ihr unverschuldet angetan wird, zur furchtbaren

Rächerin, zum blutdürstenden Ungeheuer sich wandelt. Diese dramatische Entwicklung lag durchaus nicht von Anbeginn in der überlieferten Sagengestalt; zwei ganz verschiedene Frauen, die sanfte unbedeutende Gattin Sigurds und die unversöhnliche Rächerin ihrer Brüder, sind noch in der Gudrun der nordischen Version ganz deutlich aus einer äußerlichen und notdürftigen Verlötung auszusondern. Hier empfand schon der Verfasser der Völsungasaga ein Erklärungsbedürfnis und suchte den Wandel der zarten Jungfrau zum wildleidenschaftlichen Weibe auf seine Art zurechtzulegen. „Sigurd", erzählt er (Kap. 26), „gab Gudrun von Fafnirs Herz zu essen, und seitdem war sie weit grimmiger als zuvor." Noch in der Thidrekssaga geht es von der Grimhild an Gunnars zu der an Etzels Hofe mehr in jähem Sprung als in geradliniger Entwicklung. Die ist erst dem Verfasser unseres Gedichts gelungen, dessen ganze Handlung ja um die Achse von Kriemhilts Persönlichkeit sich dreht; ihr Charakter ist der Mittelpunkt der Dichtung, ja die Dichtung selbst. Und indem Kriemhilt hier, abweichend von allen übrigen Gestaltungen des alten Stoffs zur eigentlichen Heldin gemacht wird, ist zugleich die ihrem Ursprung nach zweiteilige und zwiespältige Nibelungensage erstmals zu wirklicher Einheit verschweißt worden.

Sinnliche Schönheit rühmt das Gedicht als Kriemhilts auszeichnendste Eigenschaft; gleich beim ersten Auftreten ist dies hervorgehoben und noch im Vergleich mit Prünhilts glänzender Erscheinung der höhere Preis ihr zuerkannt. In unnachahmlicher Zartheit werden die ersten unschuldsvollen Regungen der erwachenden Liebe zu Sivrit geschildert, welcher in ihrem Herzen sachte immer mehr Raum gewinnt; schon wie ihr die Botschaft von der glücklichen Beendigung des Sachsenkrieges kommt, freut sie sich inniger über Sivrits als über ihrer Brüder Ruhm und Glück. Aber immer noch ist sie das kleine Mädchen, das still und sittsam in Zurückgezogenheit lebt, den Wünschen des großen Bruders wie denen eines Vaters in Demut gefügig. Er bestimmt ihr den Gemahl, die Einwilligung wird ihr nicht schwer, da es der längst geliebte Sivrit ist; aber ob auch ihr Herz der Freude voll ist, doch schämt sie sich, da sie das Verlobungs-Ja sprechen soll, in magtlîchen zühten. So ist die Charakteristik zunächst ganz darauf angelegt, ein in keiner Hinsicht absonderliches junges Prinzeßlein zu zeichnen. Erst nach der Hochzeit, sobald das Weib in ihr erwacht, bekommt Kriemhilts Antlitz eigene Züge. Scharfe Züge! Da meldet sich zunächst peinliche Habgier; eh sie Worms verläßt, verlangt sie, daß die Brüder mit ihr teilen.

Ein echt weiblicher Zug; die junge Frau denkt nur noch an sich und ihren Gatten, das Elternhaus, die Brüder werden ihr gleichgültig. Und zugleich wird dergestalt von langer Hand ein Künftiges vorbereitet, da neben der Rachsucht die Habsucht in der Katastrophe ihr leitendes Motiv ist.[1]) Vorläufig wird es nur angedeutet, um sogleich zu verschwinden neben dem vorwaltenden Motiv von Kriemhilts allzugroßer Liebe zu ihrem Gemahl, der ihr der herrlichste der Helden ist, dessen Besitz sie mit unsagbarem Stolz erfüllt. Da muß natürlich Prünhilts hochmütiger Hinweis auf Sivrits vermeintliche Unebenbürtigkeit ihr als tödliche Beleidigung in den Ohren klingen, und maßlos wie ihre Empörung ist ihre Antwort. Zum erstenmal tritt ihr leidenschaftliches Temperament zutage und lodert gleich hoch auf. Die Feindin zu ärgern, prunkt sie wider sonstige Art unfein mit ihrem Reichtum, und da jene, gereizt, sie nochmals herausfordert, macht sie durch gröbliche Beschimpfung ihrem Zorn Luft. Die Szene ist meisterlich ersonnen und gestaltet als ein spannungmehrendes Vorspiel. Wenn eine, nicht einmal bös gemeinte, bloße Ehrenkränkung ihres Gemahls Kriemhilt dermaßen in Aufruhr versetzt, wie wird sie den Verlust des Gatten tragen, wie wird sie erst dem Mörder Hagen begegnen? Tritt doch als Verschärfung noch hinzu, daß dieser durch die tückische Verschlagenheit, mit der er ihr das Geheimnis von Sivrits Unverwundbarkeit abgedrungen, sie selber mitschuldig gemacht hat an dem Tode des Herrlichen. Daß dieser Verlust für sie das Ende aller Lebensfreude bedeutet, daß sie lieber das eigene Leben gelassen hätte, das intoniert, bevor noch ein Wort von Rache gefallen ist, gar kräftig allem Folgenden, begründet die Wildheit ihrer Tat im voraus mit der Größe ihres Schmerzes. Aber ohnmächtig ist sie, den Mörder zu strafen, denn wer könnte, nun ihr einziger Meister tot ist, die unbesiegbaren Burgonden bestehen? Darum rät sie, in all ihrem Weh bedächtig genug, Sigmunts Mannen vom aussichtslosen Kampfe ab, hält jedoch den Gedanken an Rache nur um so stärker fest. An dieser Stelle aber hat die eigenwillige Umformung des alten Sagenstoffes, die unser Dichter für seine besonderen Absichten vornehmen mußte, eine Schwierigkeit gezeitigt, die zu bewältigen ihm nicht gelungen ist. In allen Sagenquellen nämlich bleibt Sigfrid nach der Hochzeit mit seinem jungen Gemahl am Wormser Hofe; da ist es denn selbstverständlich, daß Kriemhilt auch nach dem Morde keinen andern Wohn-

1) Die Echtheit von *1141 ist mit Unrecht bestritten worden.

sitz nimmt. Anders im Nibelungenliede, wo sie Königin eines fernen Landes geworden ist und dort überdies ein unerwachsen Kind zurückgelassen hat, das ihrer mütterlichen Pflege bedarf. Da spricht alles dafür, daß sie die unselige Heimat verlasse, wo man ihr so übel mitgespielt, und wirklich ist dies zuerst Kriemhilts Absicht. Alsbald aber läßt sie sich durch Gernot und Giselher dennoch zum Bleiben bewegen, und jetzt muß der Umstand, daß sie in Niderlant keine Verwandten besitzt, zur fadenscheinigen Motivierung des unverständlichen Entschlusses dienen. Der weitere Verlauf der Geschichte forderte eben dies Verbleiben der Witwe bei den Brüdern, und das mußte, da dem Dichter eben keine bessere Begründung einfiel, auf Kosten der Wahrscheinlichkeit gehen.[1]) In Worms erfüllt Kriemhilts freudenarme Tage einzig der Gedanke an den toten Gemahl, dessen Verlust sie in unverminderter Trauer immerfort beweint; für sein Leben hätte sie den Nibelungenhort gegen bitterste Armut getauscht. So ist sie ganz in ihren Schmerz versunken, der sie stumpf macht. Da wird sie durch eine neue Übeltat Hagens geweckt: der Mörder wird an ihr auch noch zum Räuber, er versenkt ihr den Hort; ein Werkzeug der Rache will er ihr entreißen, er belebt und vermehrt dadurch nur ihre Rachegier. Noch gärt die unterhalb der Bewußtseinsschwelle der in Leid und Ohnmacht völlig Vernichteten; da kommt ihr Etzels Werbung, und Rüedegers vertrauliche Rede fährt wie ein Blitz in ihr umnachtetes Gemüt. Sie erkennt die Möglichkeit der Rache, sieht ihrem schon verlorenen Leben ein neues Ziel gesetzt, mit einem Mal weiß sie, was sie will. Hat sie bisher ihre Trauer und ihren Haß offen zur Schau getragen, so beginnt jetzt ihre tiefe Verstellung.

Die Werbungsepisode macht dem psychologischen Verständnis unseres Dichters und auch seinem Geschick, seelische Vorgänge in Handlung umzusetzen, wiederum alle Ehre. Auf vier Stufen erfolgt Kriemhilts Abstieg von der Höhe eines unbedingten Nein zur schließlichen Zustimmung. Erst mag sie von Werbung überhaupt nichts hören, schon die bloße Zumutung einer zweiten Ehe empört sie bis ins Innerste; den Boten Rüedeger empfängt sie nur aus Achtung für seine verehrte Person. Auch Giselhers und Uotens Zuspruch stimmt sie nicht um, dennoch fühlt man, daß sie unsicher wird: vor dem Tag der Entscheidung verwacht sie in Gedanken und Tränen die ganze Nacht. Endlich macht Rüedegers

1) Im Volksbuch vom gehörnten Siegfried zieht Kriemhild-Florigunda in der Tat nach Niderland zu Sigmund-Sieghardus, der nachher mit Waffenmacht an den Burgunden die Ermordung seines Sohnes rächt.

Rede sie der Werbung geneigt; aber sie gibt sich noch nicht preis, sondern deckt ihren Rückzug, indem sie sich, zu ernster Wehr doch nicht mehr entschlossen, hinter ein Nebenmoment verschanzt, mit dem Hinweis auf den Glaubensunterschied einen letzten Einwand erhebt; und schließlich gibt sie dem allgemeinen Drängen nach. — Daß die treueste der Witwen einem zweiten Manne folgt, geschieht aus Treue; nicht um den ersten Gemahl zu vergessen, um ihn zu rächen, vermählt sie sich aufs neue. Der Dichter versäumt nicht, auf diesen Umstand wiederholentlich hinzuweisen: sogar am Hochzeitsfest selber weilen Kriemhilts Gedanken bei Sivrit, daß ihr Tränen die Augen netzen; nie vergißt sie ihres alten Leides. Aber ebensowenig wird verschwiegen, daß die große Macht, die Etzels Gattin nun innehat, auch an und für sich ihr keineswegs gleichgültig ist; sie findet schon ihre Freude daran und söhnt sich mit ihrem Schicksal doch ein wenig aus. Denn nicht als eine abstrakte Rachegöttin will der Dichter seine Heldin konstruieren, einen lebendigen Menschen will er in ihr schildern; hier und anderwärts vermeidet er geflissentlich eine absolute Einheitlichkeit der Motive, mit Recht, denn die ist unwahrscheinlich und unpsychologisch; ähnlich hat ja auch Werthers Freitod einen doppelten Grund: er erschießt sich aus unglücklicher Liebe und aus gekränktem Ehrgeiz. Gleicherweise betreibt Kriemhilt auch die Einladung ihrer Verwandten in einem Widerstreit der Gefühle. Vollbewußte Rachgier bewegt sie da, doch ins Unterbewußtsein flüchtet ihr besser Teil, daß sie in Träumen den Brüdern zärtlich begegnet (*1393). Es ist der letzte Schlupfwinkel ihrer im Brande der Leidenschaft vergehenden geschwisterlichen Liebe. Ihren Racheplan aber vor sich selbst zu rechtfertigen, lädt sie — so gut verstand sich der alte Dichter schon auf die Psychoanalyse weiblicher Logik — Gunthern und Hagen zur Last des Mords auch noch die Schuld an der ihr verhaßten zweiten Ehe auf (*1395), die sie doch völlig aus eigenem Entschluß eingegangen ist. Und eine Doppelheit der Motive bestimmt endlich auch ihre Rachetat selbst; neben der Ermordung Sivrits ist es der Raub des Nibelungenhorts, was sie strafen will. Hier tadelnd von inadäquaten Beweggründen zu sprechen oder gar den unüberwindlichen Atavismus forterbender Sagenzüge für den vermeintlichen Widerstreit der beiden Motive verantwortlich zu machen, haben wir kein Recht, denn der Dichter hat ja Kriemhilts Charakter von vornherein auf Habsucht angelegt, wie er sie denn auch durch den Gedanken an Etzels Reichtum der Werbung des Heunenkönigs geneigter werden läßt (*1260).

In der langen Zeit des stummen Fortbrütens ihrer Rachegedanken ist längst alle Milde aus Kriemhilts einst so zartem Gemüt entschwunden, allein zur morddürstenden Furie ist sie noch nicht geworden; noch gilt ihre feindselige Absicht nur Hagen. Erst der Umstand, daß der wahrhaft Schuldige nicht allein getroffen werden kann, reißt sie in den entsetzlichen Rachetaumel hinein, der aus erhabenster Treue zu verworfenster Untreue führt und zuletzt, wie billig, mit dem eigenen Tode gesühnt wird. Doch noch die harten und gräßlichen Züge, die ihr Charakter jetzt annimmt, erscheinen mittelbar gemildert und entschuldigt durch das wildtrotzige, herausfordernde, aufreizende Benehmen der Nibelungen, insonderheit Hagens und Volkers; mit ähnlichen Mitteln hat Virgil die Tötung des Priamus erträglich gemacht. Nur in der Schlußpartie muß der Leser sich schaudernd von der Teufelin abwenden, die, giere Rachsucht zu befriedigen, selbst ihr Kind opfert, auch den unschuldigen Geschwistern alle erdenkliche Qual ersinnt, den leiblichen Bruder töten läßt und Hagen eigenhändig umbringt. Daß man nicht bis ans Ende mit der Heldin gehen kann, daran trägt der Dichter Schuld; denn vom Beginn der Kämpfe ab steht er, hierin offenbar durch seine jetzt wieder stärker benutzte Vorlage (in der nicht Kriemhilt Mittelpunktsfigur war) bestimmt, ganz auf seiten der Nibelungen, ihr Blickpunkt ist jetzt auch der seine. Kriemhilt wird infolgedessen vernachlässigt, ihre Empfindungen und Beweggründe werden dem Leser nicht mehr mitgeteilt, — die ausgesprochene Parteinahme für die Nibelungen läßt das Recht der Gegenseite völlig übersehen; da muß denn freilich Kriemhilts letztes Tun unverständlich bleiben. Erst ganz am Schlusse (*2372) wird noch einmal daran erinnert, daß der erste und letzte Beweggrund so unmenschlicher Frevel doch nur die erhabenste menschliche Empfindung war, Kriemhilts grenzenlose Liebe zu Sivrit; daß sie aus Treue so treulos handelte. Da mag der Leser rückblickend ermessen, wie groß die Liebe war, die solchen Haß gebären, wie schneidend der Seelenschmerz, der solche Verwilderung bewirken konnte. In den Vordergrund aber ist das Treuemotiv zur Erklärung und Rechtfertigung von Kriemhilts Verhalten, gewissermaßen zu ihrer Ehrenrettung, im Nibelungenliede nicht gerückt, das hat erst die „Klage" und unter ihrem Einfluß die Lietbearbeitung getan, damit eine gar schwächliche Auffassung des epischen Gedankens verratend, wie auch den schlimmen Einfluß der platten modischen Ritterromane, in denen Liebestreue als höchste aller Tugenden verherrlicht ward. Wohl ist auch für die echte

Kriemhilt Liebe und Treue der Antrieb ihrer Rache, aber einmal auf diese Bahn gelangt, verfolgt sie ihr Ziel unverwandten Blicks um jeden Preis, unbekümmert, ob sie Schuldige oder Unschuldige ins Verderben reißt. So hat der Dichter, indem er eine Frau zur Hauptfigur seines Epos machte, das doch gerade den Verlust ihrer Weiblichkeit zum Gegenstande hat, sich eine der schwierigsten Aufgaben gestellt. Eine psychologische Aufgabe: wie aus dem reizenden Mägdlein die furchtbare Rächerin wird. Mit sicherer Kraft hat er, ein vollgültiges Zeugnis seines Dichterberufs, diese Aufgabe gelöst und damit das großartigste Charaktergemälde der gesamten mittelalterlichen Kunst geschaffen.

Sein Verdienst ist noch höher. Nicht hat er sich damit begnügt, Kriemhilts Bild mit besonderer Sorgfalt auszumalen, sie zur interessantesten Figur seiner Dichtung zu machen, er hat sie energisch in den Mittelpunkt gerückt, den ganzen Stoff aus ihrem Charakter neu aufgebaut, alle Handlung auf sie bezogen, sämtliche Personen um ihre Gestalt gruppiert. Durch so mannigfaltige Beziehungen wird sie gleichsam von allen Seiten beleuchtet; sie ist die Seele in diesem künstlerischen Organismus. Nichts kann die Unsinnigkeit der Lachmannschen Liedertheorie schlagender widerlegen als der Hinweis darauf, daß hier überall aus den Überlieferungen der Sage nur das herausgehoben wird, was in den wohlproportionierten Rahmen des höfisch stilisierten Liebesromans hineinpaßt. Rückt doch schon der Anfang des Gedichts mit der Erzählung von Kriemhilts ahnungsvollem Traum ihre Person in den Vordergrund des Interesses und kündigt von vornherein die Geschichte ihrer Liebe und des tragischen Ausgangs derselben als sein eigentliches Thema an. Es zeigt sich wie in der Formung der Charaktere so auch in ihrer Gruppierung und im Aufbau der Handlung eine feine Künstlerhand am Werke, die in den lockern Haufen überlieferter Sagenmotive straffe Ordnung bringt, durch eigne sinnige Erfindung hier Lücken füllt, dort Unebenheiten glättet, um poetische Wirkung, nicht um Sagenechtheit bemüht, unbekümmert alte und neue Bestandteile ineinanderflicht, gelegentlicher kleiner Widersprüche nicht achtend. So erscheint auch hinsichtlich des Aufbaus der Fabel das Nibelungenlied als das Großartigste, was deutscher Epik je gelungen ist. Die souveräne Tat eines begnadeten Dichters hat einen widerspenstigen und an vielen Stellen schon blind gewordenen Stoff zu einem glänzenden einheitlichen Kunstwerk gestaltet, indem derselbe von einem festen psychologischen Gesichtspunkt her orientiert, aus dem Charakter

einer Persönlichkeit alles Geschehen abgeleitet oder selbst wieder dahingeleitet ward. Diese Persönlichkeit aber ist eine Frau, und das war das überraschende Neue an der Dichtung, die im übrigen trotz abweichender äußerer Form und unterschiedlicher stofflicher Herkunft ein biographischer Roman ist, nicht weniger als der Parzival und so viele andre der sog. höfischen Epen, erschöpfender freilich als die Mehrzahl derselben, weil sie bis zum Tode der Heldin führt. Es gehörte der frische Mut eines Neuerers dazu, wider allen Brauch einmal eine Frau zur Hauptperson zu machen; darum würde das Gedicht mit ihrem Namen schicklicher bezeichnet werden als mit dem, möglicherweise gar nicht ursprünglichen, Titel der Nibelunge nôt oder der Nibelunge liet; zwei Handschriften (Dd) nennen es auch wirklich einfach Kriemhilt.

b) Gliederung und Aufbau der Handlung. Soll ein Kunstwerk vom Beschauer oder Hörer wirklich genossen werden, so bedarf es einer übersichtlichen Anordnung. Es genügt nicht, daß eine Vielheit von Motiven und Gestalten einheitlich zusammengefaßt ist, diese Einheit muß selbst wieder in sich gegliedert sein, denn ein Ganzes kann immer nur in seinen Teilen aufgefaßt werden. Deshalb läßt man umfängliche Dichtungen in kleinere, leicht überschaubare Abschnitte zerfallen, die dann nach Möglichkeit selber organisch aufgebaut sind, d. h. unbeschadet ihrer Verwurzelung in dem größeren Ganzen doch auch in sich Anfang, Mitte und Ende haben. Solche Teilung ist natürlich weder etwas Willkürliches noch etwas rein Äußerliches, sondern muß von vornherein fest bestimmt sein, weil ein beliebiges Anfangen und Aufhören alle vom Dichter beabsichtigte Kunstwirkung zerstören müßte. Auch unser Nibelungenlied weist eine solche gegliederte Komposition auf. Es ist in 39 Abschnitte von ungleicher Länge eingeteilt, und da alle Handschriften wenigstens eine graphische Spur dieser Einteilung bewahren, ist sie jedenfalls schon dem Original eigen gewesen. Hingegen ist es fraglich, ob die Aventiurenüberschriften ursprünglich sind, denn nicht nur fehlen sie durchaus in den Handschriften BK (welche die Abschnitte nur durch große Initialen kenntlich machen), in dem sehr mageren Wortschatz dieser Überschriften begegnet dreimal das Verbum briuten für heiraten, ein Wort, das dem Nibelungenliede, ja dem gesamten bairisch-österreichischen Schrifttum fremd ist; ja der Ausdruck âventiure selber ist ein verhältnismäßig so junges Fremdwort, daß es ganz gut erst durch den Liedbearbeiter eingeführt sein könnte. Fraglos hat auch die Zahl und Ausdehnung der Abschnitte in den uns über-

lieferten Texten schon eine kleine Störung erfahren, besonders in der auch sonst verdächtigen Eingangspartie. Da wird es denn nicht unerlaubt sein, an einigen wenigen Stellen die Ordnung zu bessern, hier und dort den Aventiurenschluß um einige Strophen höher oder tiefer zu rücken; um so mehr, als die Handschriften untereinander diesbezüglich des öfteren abweichen. Nach solcher Korrektur erweisen sich die Abschnitte insgesamt als klüglich überlegt, indem sie entweder geschlossene Handlungsteile enthalten oder in sich abgerundete Episoden, indem sie mit noch heute beliebtem Kunstgriff auf der Höhe der Spannung abbrechen, worauf im folgenden Kapitel von etwas völlig anderem begonnen wird; aber auch wenn bei unmittelbarem Fortgang der Erzählung ein und das andre Mal ein Einschnitt gemacht wird, ist er irgendwie begründet und wirkt wohltuend. Die Handlung schreitet ja ganz geradlinig fort, nicht wie Homer oder Virgil führt unser Dichter sein Publikum gleich in medias res (da hätte er mindestens mit dem Streit der Königinnen einsetzen müssen), um ein früher Geschehenes analytisch in der Form von Berichten handelnder Personen nachzutragen, sondern wir sehen vor unsern Augen die Verwicklung entstehen und sich lösen; nur in ganz geringfügigen Fällen wird von dem streng synthetischen Gange der Erzählung abgewichen, wenn etwa Hagen von Sivrits, Etzel von Hagens Jugendtaten berichtet. Die Zwischenaktstechnik ist öfter angewendet, von Sivrits Heimkehr nach Niderlant bis zur neuerlichen Einladung nach Worms, von Sivrits Tod bis zu Etzels Werbung, von Kriemhilts zweiter Hochzeit bis zur Ausführung ihres Racheplans verlaufen jeweils viele Jahre, über die der Dichter mit kurzem Wort hinwegschreitet; doch nur an der mittleren Stelle, wo der erste vom zweiten Teil sich abscheidet, war solche Technik passend und wirkungsvoll. In der Tat ist der längere Zeitraum auch nur dort gerechtfertigt, während an den beiden andern Stellen die spielmännische Vorliebe für große Zahlen einen einfacheren Tatbestand unsinnig gemacht hat. Denn wenn Kriemhilt und Prünhilt, die am gleichen Tage vermählten Frauen, gleichzeitig Kinder gebären, wird das wohl im ersten Jahr der Ehe und nicht erst nach einem Jahrzehnt sich ereignet haben, wie ja auch Prünhilt ihre nach Sivrits Geheimnis brennende Neugier nicht so lange bezähmt haben dürfte; und ebenso unwahrscheinlich ist es, daß Kriemhilt erst im dreizehnten Jahre ihrer neuen Herrschaft an die Ausführung der Rache schreitet, um derentwillen sie die zweite Ehe überhaupt eingegangen war. Wieder wäre man

geneigt, wenn auch keineswegs berechtigt, diese Schönheitsfehler für sekundären Zusatz zu halten und dem Dichter des Originals vom Schuldkonto zu streichen.

Nicht ohne Grund sind hier schon wiederholt zur Kennzeichnung technischer Eigentümlichkeiten des Nibelungenliedes Ausdrücke der dramatischen Werkstatt herangezogen worden; denn es ist ein Epos nach dem Bauplan und mit dem Effekt eines Trauerspiels. Das Ganze stellt eine symmetrisch geteilte und doch wieder kunstvoll zur Einheit verschmolzene Doppeltragödie vor, in wechselseitiger Beziehung und Verzahnung nicht minder kompliziert als die Doppelhandlung in Schillers „Wallenstein". Beide Hälften sind an Umfang nahezu gleich, jede in sich wohl gegliedert, mit selbständiger Verwicklung, selbständigem Höhepunkt und selbständiger Katastrophe; was aber im ersten Teil Katastrophe ist, das bedeutet für das Gesamtdrama gerade den Höhepunkt, und so kommt auch den andern dramatischen Scharnieren verschiedene Bedeutung zu, je nachdem man ihre Stellung im Ganzen oder im Teile betrachtet. In fünf Akte kann man die Gesamthandlung zerfällen, aber auch jede der beiden Hälften besonders läßt die fünf Punkte wohl unterscheiden, mit denen die dramatische Kurve gegeben ist. Auch das mag schließlich kein unbeabsichtigter Zufall sein, daß jeder der beiden Teile für sich die Erfüllung eines Traumes bildet: erst Kriemhilts Traum vom zerfleischten Falken, dann Uotens Traum vom toten Geflügel. — Das Gedicht als Einheit gefaßt, bilden Aventiuren 1—5 den ersten Akt; da gibt die Schilderung der Höfe zu Worms und in Niderlant die Exposition, Kriemhilts Traum den stimmenden Akkord, Sivrits Verlangen nach der burgondischen Prinzessin das erregende Moment. Die nächsten fünf Abschnitte füllen den zweiten Akt: die Gewinnung der Prünhilt, die Doppelhochzeit bedeuten die ansteigende Handlung. Auch für das Sivritdrama wären die ersten zwei Akte im gleichen Umfang anzusetzen. Im dritten Akt des Gesamtdramas ist mit Sivrits Ermordung und der Versenkung des Horts der Höhepunkt gegeben (Aventiuren 11—19), der voraufgehende Streit der Königinnen rechnet noch zur ansteigenden Handlung. Für das Sivritdrama aber haben wir statt dieses einen Aktes ihrer drei zu unterscheiden, deren erster sich auf die Abschnitte 11—13 beschränkt: hier bedeutet die Fröhlichkeit des Hoffestes den Höhepunkt; ein vierter Akt (14—16) bringt mit dem Vorrangszwist und der daraus folgenden Ermordung Sivrits die Peripetie und fallende Handlung, ein fünfter (17—19), der von

Kriemhilts Ohnmacht und Hagens neuerlichem Frevel an ihr berichtet, die Katastrophe; denn auch im Sivritdrama ist nicht Sivrit, sondern seine Gattin die Hauptfigur, und so endet die Tragödie nicht mit Sivrits leiblichem Tod, vielmehr mit Kriemhilts innerer Vernichtung. Die Handlung des zweiten Teils entwickelt das durch den ganzen ersten Teil vorbereitete Grundmotiv von Kriemhilts Rache. Etzels erfolgreiche Werbung, die den Inhalt des (die 20.—22. Aventiure umfassenden) ersten Akts ausmacht, gibt die Exposition, Rüedegers Gelöbnis das erregende Moment; ein zweiter Akt (23—24), von Kriemhilts Racheentschluß und der Einladung ihrer Brüder erzählend, läßt die Handlung ansteigen. Diese beiden Akte der Burgondentragödie bilden zusammen wieder den vierten Akt des Gesamtdramas (20—24); hier bedeutet Kriemhilts neue Ehe mit Etzel die Peripetie. Und der Abschluß des Ganzen, der auch dem Umfang nach gewaltige fünfte Akt (25—39), bringt mit der Ungern-Fahrt der Burgonden die sinkende Handlung, mit der lieblichen Episode in Bechelaren ein meisterlich erfundenes retardierendes Moment, mit den Versuchen einer friedlichen Lösung des Konflikts — wie sie Giselher und Dietrich noch knapp vor dem Ende unternehmen — ein Moment der letzten Spannung; allgemeiner Untergang ist die Katastrophe. Für das spezielle Burgondendrama unterscheiden wir hier wieder drei Teile statt eines einzigen; als dritter Akt dürfen die 25.—27. Aventiure gelten: die Fahrt der Nibelungen, in der Bechelarner Episode gipfelnd, bedeutet den Höhepunkt; der vierte Akt (28—33) gibt, indem die tückische Absicht der Einladung den Gästen offenbar wird, die Umkehr und weiter, bis zum Ausbruch offener Feindseligkeiten hinanführend, die fallende Handlung; diese wird in den Einzelkämpfen des letzten Aktes (34—39) fortgesetzt und geht allmählich in die Katastrophe über.

Ganz dramatischer Technik entsprechend und dramatisch wirkungsvoll ist auch die häufige Anwendung des Kunstmittels der tragischen Ironie. Wie Wallenstein just dem Verräter Piccolomini sich anvertraut, so glaubt auch Kriemhilt gerade in Hagen, dem eigentlichen Mörder Sivrits in Rat und Tat, dessen besten Schützer zu finden; ermöglicht, indem sie in liebevollster Absicht dem Geliebten zu nützen strebt, dergestalt überhaupt erst seinen Untergang. In tragischer Illusion schilt Sivrit, Abschied nehmend, Kriemhilts bange Befürchtungen närrisch: ihm sei doch niemand feind. Etzel bittet die Schwäger, auf dem Rückweg seinen Sohn zu heldenmäßiger Erziehung mitzunehmen; da ist

die Situation schon so weit vorgerückt, daß der Leser ahnt: nie werden die Nibelungen an den Rhein zurückreiten; und unmittelbar darauf findet Ortliep von ihrer Hand den Tod. Wie Giselher den Markgrafen Rüedeger, der nach schwerem Seelenkampf sich zum Streite entschlossen hat, herankommen sieht, freut er sich der nahenden Freundeshilfe; in Schmerz wandelt sich die Freude, da er die bittere Wahrheit erfährt. Auch darin liegt schließlich eine tragische Ironie, daß im ersten Teil alle Schuld entsteht, weil Gunther Hagens böse Ratschläge — Mord und Hortraub — unseligerweise befolgt, wogegen im zweiten Teil die entsetzliche Rache nur dadurch möglich ist, daß jetzt Hagens Warnungen ebenso unseligerweise *nicht* beachtet werden.

Durch seinen dramatischen Aufbau und Verlauf unterscheidet sich unser deutsches Epos wesentlich vom griechischen. Homers berühmte „epische Ruhe" ist hier, wie übrigens auch schon beim Virgil, gar nicht angestrebt; die einzelnen Teile der Handlung tragen ihre Bedeutung nicht in sich selbst, sondern empfangen sie von ihrer Beziehung zu einem Ziele, auf dessen Erreichung das Ganze hinausläuft; und indem wie im Drama jede einzelne Szene auf dieses bestimmte Ziel hindrängt, verliert der Leser nie das Gefühl, daß die Handlung *fortschreitet*. Nun müßte aber, da das Nibelungenlied, stoffliche Spannung (wie noch zu zeigen sein wird) ganz verschmähend, von vornherein auf das schreckliche Ende hinweist, der Leser die Erzählung als quälend und peinlich empfinden, wenn er in steter Steigerung der entsetzlichen Katastrophe zugeführt würde, ohne einen Ruhepunkt unterwegs, wenn er den starren Blick gar nicht abwenden könnte von dem unausweichlich einbrechenden Schrecken. Dies zu vermeiden, die Nerven des Lesers nicht bis zum Zerreißen anzuspannen, hat der Dichter heitere Zwischenspiele eingefügt, wie die Jagdepisode und den fröhlichen Empfang der Nibelungen zu Bechelaren, auch sonst, besonders in den virtuos behandelten Kampfszenen, mit Retardiermitteln nicht gespart, die zugleich allerlei Zustands- und Charakterdetail anbringen, das Sichüberstürzen des Vorgangs verhindern, die Situation eintiefen, die Stimmung austönen lassen.

2. Technik.

a) Das Leitmotiv der Vordeutungen. Neben der Kraft und Mannigfaltigkeit der Charakteristik, der großartigen Vereinheitlichung der Handlung bildet die Stimmungskunst unseres Dichters bestes Verdienst.

Er hat es verstanden, sein Werk mit einer Atmosphäre dumpfen Verhängnisses zu tränken, die es gleichsam bis in die Poren durchdringt und nun wie ein bitterer Duft daraus aufsteigt. Eine Art lyrisches Leitmotiv im Mollton schlingt sich durch das Gedicht, vom Anfang bis zum Ende immer wieder anklingend. So heiter und lieblich einzelne Szenen sind, — eh sie einsetzen oder schließen, mahnt eine Stimme, bald laut, bald leise, daß all die Herrlichkeit nachmals ein böses Ende nehmen wird. Durch solche Vordeutungen wird die Einheit der tragischen Stimmung auch dort gewahrt, wo die Tränen nicht unmittelbar in den Becher der Lust fallen. Die handelnden Personen dürfen noch hoffen, der Leser, dem so früh und so heftig die Erwartung eines unglücklichen Ausgangs erregt wird, kann es nicht; er weiß, daß jene Hoffnungen und alle Anstrengungen, sie zu realisieren, vergeblich sind. Niemals begeht der Dichter des Nibelungenliedes den Mißgriff, den Zuschauer selbst zur Hoffnung zu verleiten, ihn dergestalt aus der ruhig ergebenen Fassung künstlerisch erweckten Mitleids in die Kämpfe der Personen selbst zu ziehen, daß er wie diese von Furcht in Hoffnung, von Hoffnung in Furcht gerissen wird, selber diese schrecklichen Schicksale erlebt, „anstatt aus der sichern Zuflucht der Beschauung heraus sich an ihnen zu genießen" (Otto Ludwig). Von Spannung in dem Sinne gesteigerter Erwartung auf den Ausgang einer fortschreitenden Handlung kann unter solchen Umständen kaum irgendwo die Rede sein; dafür stellt sich aber eine andre Spannung ein, die sich nicht mehr auf den einen Endpunkt, sondern auf den gesamten Verlauf der Entwicklung richtet, die nach dem Wie, nicht nach dem Was dieser Entwicklung fragt, das Interesse des Lesers von außen nach innen kehrt und ihn so befähigt, das Kunstwerk in seiner Totalität zu erfassen, aber auch dem Detail mehr Beachtung zu schenken. Am schönsten ist das in der 35. Aventiure zu sehen, wo die stoffliche von der psychologischen Spannung rein aufgezehrt wird, die Ausmalung und Lösung von Rüedegers Gewissenskonflikt weit mehr fesselt und aufregt als Verlauf und Ausgang des eigentlichen Kampfes, über den der Dichter im voraus keinen Zweifel läßt. Aber innerhalb dieser Szenen wird dann doch wieder auch neue stoffliche Spannung erregt, wenn Gernot droht, den Markgrafen mit dessen eigenem Schwerte zu töten; daß Rüedeger in dem Kampfe fällt, weiß der Leser aus wiederholter Vordeutung, er ist nunmehr begierig, ob derselbe wirklich auf die angedrohte Weise umkommt.

Die zur Regel gemachte Aufhebung der stofflichen Spannung zeitigt also manchen künstlerischen Vorteil, im Grunde aber sind das Tugenden eines Zwanges. Wie beim Homer, der ebenso verfährt, erklärt sich auch beim deutschen Epos solche Gepflogenheit aus der Tatsache, daß die vorgetragenen Geschichten in ihren gröbsten Umrissen allen Hörern im voraus bekannt waren; denn diese Sagen gingen ja von Mund zu Mund, das schließt ein stoffliches Interesse fast ganz aus, läßt nur ein formales Interesse an der Ausführung zu und bedingt die stilistische Eigenart des sog. Volksepos, vorauszudeuten oder die Katastrophe vorwegzunehmen. Anhänger der „Kritischen Schule", die es erstaunlicherweise immer noch gibt, verfielen auf die Torheit, die Vorausdeutungen als Beweismittel für die Stichhaltigkeit der Liedertheorie anzusehen: weil in den supponierten Einzelliedern der Bericht über die weiteren Schicksale der Helden fehlte, hätten die Sänger mit solcher Vorwegnahme für den fehlenden Abschluß Ersatz geschafft; in wirklichen Buchepen (denn das Nibelungenlied stellen sich die Liederjäger noch immer sehr mystisch vor) gäbe es solche Verweise auf Zukünftiges sehr selten, hingegen um so häufiger Rückverweise auf ein bereits Erzähltes, wesgleichen sich im Nibelungenliede nur ein einzigmal (*571, 2) fände, ein Verdachtsmoment für die Echtheit eben dieser Strophe. Beide Behauptungen sind unrichtig. Ein Schluß, der durch halbes Vorausfagen auf das Folgende spannt, findet sich in französischen Epen, findet sich in Wolframs Parzival am Ende der Absätze häufig genug; und an Rückverweisungen ist im Nibelungenlied durchaus kein Mangel.[1]) Da Kriemhilt Sivrit zum Siegeslohn küßt, sagt der gefangene Dänenkönig: „Um dieses Grußes willen liegt so mancher tot" (*298) — was doch eine Reminiszenz der vorhergehenden Aventiure vom Sachsenkrieg bedeutet; ein andermal wird an Sivrits Erwerbung des Nibelungenhorts erinnert (*722 : *94, 5), an Prünhilts Mordrat (*917 : *845), zweimal an den Streit der Königinnen (*1013, 4 und *1790); Kriemhilt gedenkt selber vor ihren Brüdern der tückischen Hinterlist, mit der ihr Hagen das Geheimnis von Sivrits Verwundbarkeit abgelockt hat (*1111/2). Freilich sind solche Rückblicke allemal handelnden Personen in den Mund gelegt, während die Vordeutungen, wie auch nicht gut anders möglich, der Dichter parabatisch selber gibt.

1) Nur gerade die Strophe *571 darf man nicht als Beispiel anführen, da sie gar nicht auf ein früher erzähltes Faktum sich bezieht, sondern bloß eine unmittelbar vorher (*569) gegebene „Regiebemerkung" wiederholt.

Daß die Vordeutungen weder ein atavistischer Rest ursprünglicher Einzellieder, noch, wie gleichfalls behauptet worden ist, bloßes Strophenfüllsel eines mit der Form kämpfenden Poetasters sind, sondern mit dem erlesensten Kunstverstand gebrauchtes Resonanzmittel, wird offenkundig, wenn man sie in der Reihenfolge der Abschnitte auf Zahl und Stärke mustert und jeweils mit dem Ton und Inhalt der Aventiure, in welcher sie stehen, konfrontiert. Am häufigsten findet sich eine Hindeutung auf das Kommende im Aventiurenschluß, welcher dergestalt kräftiger austönt und den ganzen Abschnitt gleichsam einmünden läßt in das Meer des Verhängnisses, dahin in immer steilerem Gefälle alle Gewässer der Handlung sich ergießen. Der Anlage des Doppeldramas entsprechend, gehen die Vordeutungen gleich der ersten Aventiuren auf Ereignisse sowohl des ersten wie des zweiten Teils. Aber sie werden keineswegs mechanisch in jeden Abschnitt hineingestellt, treten bald gehäuft, bald spärlich auf, fehlen bisweilen ganz. Nicht immer bewegen sich die handelnden Personen unter bedecktem Himmel; dann stört auch der Dichter die Heiterkeit der Szene nicht durch seine Kassandrarufe; so in der IV., VIII., IX., XII. Aventiure. Aber auch wenn der Himmel sich verzieht, läßt es sich der Dichter, immer auf Variation bedacht und ein Feind gleichmäßigen Trotts, bisweilen genügen, dem Leser nur die schweren Gewitterwolken zu zeigen, die sich immer drohender zusammenballen, ohne ihn mit dem Hinweis auf künftigen Blitzschlag noch tiefer zu erschrecken; oder gehen ein paar rasche Blitzschläge nieder, so beeinträchtigt er nicht ihre Wirkung durch die Hinzufügung, daß es später noch ärger kommt. Das sind die wohlerwogenen oder mit genialem Instinkt getroffenen Gründe dafür, daß in den Aventiuren XX bis XXII, XXXII—XXXVI keine oder so gut wie keine Vordeutungen sich finden; und natürlich auch in den beiden Schlußabschnitten nicht und zwar ebensowohl, weil die letzten Ereignisse schon um des Effekts willen ohne Retardation rasch einbrechen sollen, als auch, weil der Dichter am Schlusse notwendigerweise wieder etwas stoffliche Spannung erzeugen muß, was ihm leicht gelang, da er die letzten Kämpfe abweichend von der Sage umgestaltete; ja die Spannung wird in der letzten Aventiure so unerträglich, daß er sie durch balladenmäßiges Vorgreifen (*2365/66) rasch in etwas lösen muß und erst, nachdem die nackte Tatsache dergestalt herausgesagt ist, sie in der notwendigen Breite ausführen kann. Sehen wir aber nun zu, wo und in welcher Weise der Dichter die Vordeutungen häuft. In der X. Aventiure, die von der Doppelhochzeit und

Sivrits Brautnachtshilfe erzählt, wird an vier Stellen vorgedeutet, daß dies nächtliche Abenteuer für Sivrit einst bös ausgehen und daß die Freundschaft der jungen Königinnen nicht lange dauern würde. Die XIII. Aventiure (Sivrits und Kriemhilts Reise nach Worms) weist großartig und unheilschwanger gleich zu Beginn mit stärkstem Einsatz auf die verhängnisvollen Folgen der Reise hin und deutet am Schlusse an, daß der Wendepunkt nahe sei, der Freude in Leid verkehrt. Der nächste Abschnitt erzählt den Frauenstreit, nicht ohne zugleich alles Unheil, das daraus erwächst, andeutend vorwegzunehmen. Gehäuft sind die Vordeutungen auf künftiges Unglück auch in den zwei nächsten Abschnitten, die von Verrat und Ermordung Sivrits handeln (XV, XVI). Ganz besonders in der XVI. Aventiure. Mit stärkstem Einsatz hebt sie an: Sivrit wird fallen; unmittelbar darauf vermehrt die Mitteilung von Kriemhilts ahnungsvollen Träumen die schwermütige Stimmung. Der Leser atmet von Anbeginn in tragischer Luft. Aber nachdem so die richtige Stimmung und Spannung vorbereitet ist, folgt nunmehr in breitester Ausführung eine Jagdschilderung von sonniger Heiterkeit, durch keinen trüben Gedanken gestört; bis mit einemmal eine leise vorgreifende Andeutung (*960, 4) zurücklenkt in den Ernst der Situation, der schon vergessen war. Bald folgen weitere Hindeutungen auf Hagens Mordtat und dann rasch diese selbst; die Schlußstrophe der Aventiure (als welche ich mit Lachmann, den Handschriften J h folgend, *1002 ansehe) weist schon voraus auf das Unheil, das fortzeugend Hagens böse Tat gebären wird. — Nach der übermäßigen Anwendung dieses Kunstmittels im XVI. Abschnitt machen die nächsten zwei Aventiuren nur je einmal davon Gebrauch. Stärker zur Geltung kommt es erst wieder in der XXIII. Aventiure: sobald von der Einladung der Nibelungen ins Heunenland die erste Erwähnung fällt, wird auch schon auf die daraus erfließenden Unglücksfolgen hingewiesen. Höchst kunstvoll sind die Vordeutungen im nächsten Kapitel angeordnet: sie stehen hier in der ersten und in der letzten Strophe; auch in der Mitte findet sich etwas Ähnliches (*1461), doch nicht mehr eine parabatische Vorwegnahme durch den Dichter, sondern eine handelnde Person, Hagen, sagt ahnungsvoll die argen Wirkungen der Reise voraus. Die XXV. Aventiure enthält unter allen die zahlreichsten Vordeutungen, sie ist der gewitterschwülste Abschnitt des ganzen Gedichts; und das mit Recht, denn der Aufbruch der Nibelungen nach Etzelnpurc bedingt und ermöglicht ja erst ihren Untergang. Einleitend gibt zunächst der Dichter

selbst dem Leser zu verstehen, daß diese Reise eine Todesfahrt ist; die Schwüle wird drückender, wenn alsbald Uotens Traum und die Prophezeiung der Nixe ein Ähnliches verkünden, und auch Rumolts Warnung macht die Luft stickig; böse Vorahnung erfüllt das Herz der Zurückbleibenden; Hagens in Notwehr vollbrachter Totschlag des Fergen wird als böses Omen empfunden, die Rettung des Kaplans wirkt bestürzend als ein Wahrheitsbeweis jener Prophezeiung. Und doch kann der Dichter, was einen sehr wirkungsvollen Abschluß gibt, in der Schlußstrophe resumieren, daß sich tatsächlich noch nichts Böses ereignet hat, daß die Reise bisher eigentlich glatt verlaufen ist; um so sichrere Aussicht eröffnet sich auf nunmehriges Eintreffen des so nachdrücklich angekündigten Unheils, und so erzeugt in dem einen Falle das Gegenteil einer Vordeutung den gleichen Spannungseffekt wie sonst eben diese. Von der XXIV. Aventiure ab verlegt der Dichter die Vorausnahme des Künftigen z. T. in den Mund der handelnden Personen; auch läßt er bei vorgeschrittener Situation, soweit er noch selbst spricht, die allgemeine Unheilsankündigung zurücktreten vor ganz bestimmten Vorausſagen. Da hören wir etwa in der XXVII. Aventiure, daß Gotelindens Tochter sich ihres Verlobten nicht lange erfreuen, daß Rüedeger durch die so wohl empfangenen Nibelungen fallen, daß sein Gernoten geschenktes Schwert ihn töten wird. Neben die Vordeutungen des Dichters, die Vorahnungen der Personen treten überdies ausgesprochene Warnungen, wie sie in der XXVI. Aventiure von Eckewart, in der XXVIII. von Dietrich den Nibelungen zukommen. Und wenn sich auch jetzt noch (wie z. B. in der XXIX. Aventiure) der Horizont zeitweilig aufhellt, so lassen solche Einschübe von sei's auch nur geringer Tonstärke die tragische Situation nicht mehr vergessen; auch nach der glücklichen Abwehr des nächtlichen Überfalls versäumt der Dichter nicht, in der Schlußstrophe des betreffenden Abschnitts (XXX) zu bemerken, daß dennoch alle umkommen würden. Im allgemeinen wird die Zahl der Vordeutungen gegen das Ende zu geringer, da die stoffliche Spannung eben infolge der vielen früher erfolgten Andeutungen, Vorahnungen, Warnungen längst aufgehoben ist, allzuviele Anspielungen auf das schon fest erwartete Ende nur mehr lästig wirken könnten. Gehäuft sind sie innerhalb der Schlußpartie nur noch in der XXXI. und XXXVII. Aventiure, worin sich abermals des Dichters technische Virtuosität bewährt; denn diese beiden Abschnitte bringen noch letzte Retardationen vor und in der Katastrophe, Retardationen aber sind dem aufgeregten Leser

Bisher sind **zur Literatur und Sprache** erschienen:

Allgemeine Literaturwissenschaft

Poetik. Von Dr. R. Müller-Freienfels. 2., überarb. u. erw. Aufl. (Bd. 460.)

Das Drama. Von Dr. B. Busse. 4 Bde. I. Bd.: Von der Antike z. franz. Klassizismus. 2. Aufl., neubearb. von Studienrat Dr. J. K. Niedlich, Prof. Dr. R. Imelmann u. Prof. Dr. K. Glaser. Mit 3 Abb. (Bd. 287.) II. Bd.: Von Voltaire zu Lessing. 2. Aufl., neubearb. von Prof. Dr. K. Glaser u. Oberstudiendir. Dr. A. Ludwig. (Bd. 288.) III. Bd.: Vom Sturm und Drang bis zum Realismus. 2. Aufl. bearb. von Oberstudiendir. Dr. A. Ludwig und Prof. Dr. K. Glaser. (Bd. 289.) IV. Bd.: Vom Realismus bis zur Gegenwart. 2. Aufl. bearb. von Oberstudiendir. Dr. A. Ludwig und Prof. Dr. K. Glaser. (Bd. 290.)

Geschichte der niederdeutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Von Prof. Dr. W. Stammler. (Bd. 815.)

Das Theater. Vom Altertum bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. Chr. Gaehde. 3. Auflage. Mit 17 Abbildungen. (Bd. 230.)

Der Schauspieler. Von Prof. Dr. F. Gregori. (Bd. 692.)

Wörterbuch zur deutschen Literatur. Von Oberstudienrat Dr. H. Röhl. (Teubners kl. Fachwörterbücher Bd. 14.)

Welt-Literatur

Die griechische Komödie. Von Geh. Hofrat Professor Dr. A. Körte. Mit 1 Titelbild und 2 Tafeln. (Bd. 400.)

Die griechische Tragödie. Von Prof. Dr. J. Geffcken. Mit 5 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. (Bd. 566.)

Griech. Lyrik. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. E. Bethe. (Bd. 736.)

Ibsen und Björnson. Von Prof. Dr. G. Neckel. (Bd. 635.)

Die altnordische Literatur. Von Prof. Dr. G. Neckel. (Bd. 782.)

Ältere deutsche Literatur

Germanische Mythologie. Von Professor Dr. J. v. Negelein. 3. Auflage. (Bd. 95.)

Das Nibelungenlied. Von Prof. Dr. J. Körner. (Bd. 591.)

Die deutsche Volkssage. Übersichtlich dargestellt von Dr. O. Böckel. 3. Auflage. (Bd. 262.)

Das deutsche Volksmärchen. Von Pfarrer K. Spieß. 2. Aufl. (Bd. 587.)

Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. Von Studienrat Dr. J. W. Bruinier. 6., völlig umgearb. u. um Lieder aus dem großen Kriege verm. Aufl. (Bd. 7.)

Deutsche Volkskunde im Grundriß. V. Prof. Dr. K. Reuschel.
I. Teil. Allgemeines. Sprache. Volksdichtung. Mit 3 Fig. i. T.
II. Teil. Sitte, Brauch und Volksglaube. Sachliche Volkskunde. (Bd. 644/45.)

Minnesang. Die Liebe im Liede des deutschen Mittelalters. Von Studienrat Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 404.)

Neuere deutsche Literatur

Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius. Von Dr. H. Spiero. 2. Auflage. (Bd. 254.)

Deutsche Romantik. Von Geh. Hofrat Prof. Dr. O. Walzel. I. Die Weltanschauung. 5. Aufl. II. Die Dichtung. 5. Aufl. (232/33.)

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. Istel. 2. Aufl. (Bd. 239.)

Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Prof. Dr. G. Witkowski. 5. Aufl. (Bd. 51.)

Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800. Von Dr. H. Spiero. Mit 3 Bildnissen auf 1 Tafel. (Bd. 390.)

Deutsche Dichter

Lessing. Von Prof. Dr. Ch. Schrempf. Mit 1 Bildnis. (Bd. 403.)

Goethe. Von Prof. Dr. M. J. Wolff. (Bd. 497.)

Schiller. V. Prof. Dr. Th. Ziegler. 3. Aufl. Mit 1 Bildn. (Bd. 74.)

Schillers Dramen. Von Studiendirektor E. Heusermann. (Bd. 493.)

Kleist. Von Prof. Dr. H. Meyer-Benfey. (Bd. 567.)

Franz Grillparzer. Der Mann und das Werk. Von Professor Dr. A. Kleinberg. Mit 1 Bildnis Grillparzers. (Bd. 513.)

Friedrich Hebbel und seine Dramen. Ein Versuch von Geh. Hofrat Professor Dr. O. Walzel. 3. Aufl. (Bd. 408.)

Gerhart Hauptmann. Von Professor Dr. E. Sulger-Gebing. 3., verb. und vermehrte Aufl. (Bd. 283.)

Friedrich Nietzsche. Von Prof. Dr. J. Köhler. (Bd. 601.)

Sprache

Die Sprachwissenschaft. V. Prof. Dr. Kr. Sandfeld. 2. A. (472)

Die Sprachstämme des Erdkreises. Von Prof. Dr. F. N. Finck. 3. Aufl. (Bd. 267.)

Die Haupttypen des menschlichen Sprachbaus. Von Prof. Dr. F. N. Finck. 2. Aufl. (Bd. 268.)

Die deutsche Sprache von heute. Von Oberstudienrat Dr. W. Fischer. 2. Aufl. (Bd. 475.)

Fremdwortkunde. Von Prof. Dr. Elise Richter. (Bd. 570.)

Die deutschen Personennamen. Von Geheimem Studienrat Dir. A. Bähnisch. 3. Auflage. (Bd. 296.)

Wie wir sprechen. Von Prof. Dr. Elise Richter. 2., vollständig umgearb. Aufl. Mit 5 Abb. im Text. (Bd. 354.)

Rhetorik. Von Professor Dr. E. Geißler. 2 Bde. I. Bd.: Richtlinien für die Kunst des Sprechens. 3., verb. Auflage. (Bd. 455.) II. Bd.: Deutsche Redekunst. 2. Auflage. (Bd. 456.)

Die menschliche Sprache, ihre Entwicklung beim Kinde, ihre Gebrechen und deren Heilung. Von Lehrer K. Nickel. Mit 4 Abbildungen. (Bd. 586.)

Weitere Bände befinden sich in Vorbereitung

in so weitgediehener Situation nur dann erträglich, wenn man ihm den Vorhang, der das Ende verhüllt, bisweilen ein wenig lüftet. Darum stellt der Dichter an den Beginn der XXXI. Aventiure, die noch ohne offene Feindseligkeiten verläuft, den starken Einsatz von Hagens Rede an die Nibelungen: auf Kampf mögen sie sich gefaßt machen, Tod bedrohe sie, dies sei ihre letzte Messe; er erlaubt sich selbst die Zwischenrede, daß Hagen durch Nichtbeachtung einer freundlichen Frage Etzels die letzte Rettungsmöglichkeit versäumt, und weist zum Schluß vorgreifend auf Bloedels und Ortliebs nahen Tod hin; in die Mitte der Aventiure aber ist als böses Vorzeichen Volkers fahrlässige Tötung eines heunischen Edelmanns gestellt, und die Schlußstrophe gibt eine ganz allgemein gehaltene und dadurch hier, wo sonst nur durchaus bestimmte Vorausagen erscheinen, besonders wirkungsvolle Andeutung schlimmer künftiger Geschehnisse. Im folgenden nimmt dann das Verhängnis seinen Lauf, der Kampf beginnt, — Vordeutungen wären jetzt überflüssig und störend, sie fehlen so gut wie ganz bis zur Retardation der Rüedeger-Aristie. Die XXXVII. Aventiure ist die letzte, die von der Technik der Vordeutungen Gebrauch macht und zwar in beträchtlichem Ausmaß. Die meisten nehmen nur Rüedegers Tod vorweg, der ja noch in derselben Aventiure erfolgt; sein Ende wird schon vor dem Beginn des eigentlichen Kampfes angekündigt, beziehungsweise von ihm selber vorgeahnt, damit von vornherein das stoffliche Interesse dem seelischen Platz machen kann. Meisterhaft ist der Einfall, in diesem wie im vorausgehenden Abschnitt dadurch eine Kontrastwirkung zu erzielen, daß neben den schlimmen Vorahnungen, so von den einen Personen ausgesprochen werden, andere noch letzte Rettungshoffnungen äußern; und zwar werden solche, psychologisch sehr fein, am liebsten dem jüngsten der Helden, Giselheren, in den Mund gelegt. Sobald auch er verzweifelt (*2226), weiß der Leser, daß das Verhängnis nunmehr unaufhaltsam geworden ist; und so bricht es denn in den beiden Schlußabschnitten Schlag auf Schlag nieder.

Fügt man zu der Einheitlichkeit der Kompositionsidee, der wohlüberlegten Gruppierung der Figuren, dem symmetrischen Aufbau der beiden Teile des Gedichts noch diese eigenartigen Formwirkungen hinzu, so schwindet wohl der letzte Zweifel daran, daß ein einzelner genialer Mann das Nibelungenlied gestaltet hat. Gewiß ist nicht alles, was es an Gehalt und Erfindung in sich faßt, des letzten Dichters alleiniges Eigentum, in gewissem Sinne umschließt es, unbeschadet der Individualität

seines Schöpfers, das gesammelte Schaffen von Jahrhunderten; aber in solcher Weise vermählt sich ja in aller Dichtung das Erbe der Vorwelt mit der schöpferischen Tat, und in dieser Hinsicht unterscheidet sich das Nibelungenlied in nichts von Goethes „Faust". Es ist ein Werk, an dem der Dichter gearbeitet und gefeilt hat, wie ein Dichter unserer Tage arbeiten und feilen mag; die streng konsequente und höchst planvolle Benutzung der Quellen, die an einigen Beispielen aufgezeigt werden konnte, weicht durchaus nicht ab von der Arbeitsweise eines Poeten neuerer Zeiten. Hat der Verfasser des Nibelungenliedes auch ältere Lieder, ja vermutlich sogar ein älteres Epos benützt, so hat er nichts anderes getan als Goethe oder Hofmannsthal, die ihre Atridendramen an Werke des Euripides und Sophokles anlehnten; und so wenig wir diese, wenn sie verloren gingen, aus den modernen Nachbildungen zu rekonstruieren vermöchten, so eitel ist beim Nibelungenliede das Unterfangen, aus dem vollendeten Kunstwerk seine Liedquellen herausdestillieren zu wollen. Das dichterische Verdienst unseres Epos konnte wohl von der philologischen Kritik verkannt werden, die immer nur darauf aus war, mit zersetzender Schärfe möglichst viele Mängel in der mhd. Dichtung aufzufinden, um das aber, was schön und groß ist an ihr, sich nicht kümmerte. Den Dichtern ist des Nibelungenliedes künstlerischer Glanz und Wert nicht verborgen geblieben; Goethe und Hebbel, Hegel und Platen verspürten von diesem Epos die erschütternden Wirkungen einer Tragödie, erkannten in seinem Sänger den geborenen Dramatiker; und Gottfried Keller (an Storm, 26. Febr. 1879) bewunderte die „bewußte Vollkommenheit und Größe", die das „ehrfurchtgebietende" Werk in allen seinen Teilen erkennen lasse.

b) Sonstige Kunstmittel. Bisher haben wir die Persönlichkeit des Dichters auf dem Grunde seiner Dichtung gesucht; dort muß sie ja zu finden sein, ob er auch, um der notwendigen Objektivität der Darstellung willen, als Subjekt vor seinem Gegenstande zurücktritt; denn was in dem Gedichte sich ausspricht ist ja seine Anschauung, sein Geist, seine Seele. Mag er auch stets nur durch den Mund von Scheingestalten sprechen, wir vernehmen allemal seine Rede. Aber der Dichter des Nibelungenliedes hält sich auch gar nicht so strenge verborgen, ihm begegnet man oft schon an der Oberfläche des Gedichts, er tritt mit seinem Ich offen und bewußt häufig genug hervor. Ein solches Durchbrechen strenger Objektivität fehlt ja auch dem homerischen Epos nicht, das mit dem berühmten οἷοι νῦν βροτοὶ εἰσιν

gern die geschilderte Vergangenheit der eignen entarteten Epoche gegenübersetzt. Auch Virgil stellt, selten freilich, aber dafür auch bereits in voller Absichtlichkeit, zu bestimmten Zwecken im Gedichte seine Person heraus. Unser Dichter kennt darin schon kein Maß. Unbedenklich und also jedenfalls ohne besondere Absicht oder Ursache spricht er — sei's in der Einzahl, sei's in der majestätischen Mehrzahl — von sich und seinem Erzählungsgeschäfte, indem er sich auf sein Wissen und Glauben beruft oder die Grenze seiner Kenntnis, bzw. seiner Überlieferung hervorhebt; er richtet Parabasen ans Publikum, indem er es zur Aufmerksamkeit auffordert, die Unvergleichlichkeit des soeben berichteten Ereignisses betont, näheres Eingehen auf ein bestimmtes Moment oder Übergang zu anderm Thema ankündigt; er fügt persönlich oder unpersönlich ausgedrückte Zwischenreden ein oder tritt mittelbar hervor, indem er das Tun seiner Gestalten mit Billigung, noch lieber mit Mißbilligung begleitet, so etwa anläßlich der Ermordung Sivrits sich nicht genugtun kann, Hagens Tücke und Falschheit zu verdammen. Sogar in die Weltanschauung des Dichters gewinnen wir Einblick, wenn in seinen eigenen Räsonnements wie in den Äußerungen der Personen wiederholt ein immer gleicher fatalistischer Gedanke ausgesprochen erscheint: daß alles kommt, wie es kommen muß, daß des Schicksals Fügung niemand zu ändern vermag, daß nur stirbt, wem's vorbestimmt war. Dies ein Gedanke, in dem sich wohl ein verbreiteter altgermanischer Glaube erhalten haben mag, der aber mit jener in den nordischen Versionen gegebenen fatalistischen Färbung der Sage, mit dem dort auf dem Horte lastenden Fluch (ein Motiv, das dem Nibelungenlied fremd ist) natürlich gar nichts zu tun hat. Des Dichters moralisches Gefühl, seine Stellungnahme zu den mannigfachsten Lebenserscheinungen durchbricht nicht selten die Darstellung in sentenziösen Sätzen, die er gewöhnlich den handelnden Personen in den Mund legt (am liebsten dem redegewandten Volker), seltener ex professo ausspricht. Und wenn er am Schlusse des Gedichts (*2378) gewissermaßen die Idee des Ganzen in einen Schlagsatz kleidet: daß sich immerdar Lust zuletzt in Leid verwandelt[1]), — so steht er mit dieser abstrakten Formel ganz im Geiste seiner Zeit. Die namhaftesten höfischen Dichter des Mittel-

1) Der Gedanke ist mit gleichen Worten auch in der Strophe *17 ausgedrückt, so daß es scheinen könnte, der Dichter habe ihn absichtlich als ausgesprochene Leitidee an Anfang und Ende seines Werks gesetzt; aber jene Eingangsstrophe ist nachweislich interpoliert.

alters gehen bei ihren Darstellungen in ähnlicher Weise von bestimmten Ideen aus: Hartmann stellt an die Spitze des „Iwein" die Sentenz, daß wer Tugend anstrebt zugleich Glück und Ehre gewinnt, Wolfram weist im Eingang des Parzival auf die Gefährlichkeit des Zweifels hin.

Was die epische Technik unseres Dichters im einzelnen betrifft, so arbeitet sie, wie schon einigemal angedeutet werden konnte, gerne mit Kontrastwirkungen. Der offenherzige, heitere, überschäumende Volker steht neben dem besonnenen, finstern, verschlossenen Hagen, der Brausekopf Wolfhart neben dem ruhevollen Dietrich; von Sivrits Frohlaune nach den Entzückungen der Hochzeitsnacht sticht Gunthers wohlberechtigter Mißmut grell ab; der Königinnen innige Freundschaft wandelt unbedachte Rede in schonungslosen Haß; die XV. Aventiure wirft auf den Gegensatz von Kriemhilts liebevoller Sorge um Sivrit und von Hagens tückischen Ränken gegen ihn ein scharfes Licht; die Jagdepisode, besonders reich an Kontrasten, stellt Sivrits unschuldiger Weidmannsfreude der Nibelungen kaltüberlegten Mordplan, seiner Höflichkeit ihre Bosheit gegenüber, malt in den hellsten Farben noch einmal des Helden ganze Herrlichkeit und dann in den trübsten sein schmähliches Sterben; im XXIX. Kapitel entgegnet dem Ausbruch offener Feindseligkeit von seiten Kriemhilts die arglos herzliche Begrüßung der Gäste durch den Heunenkönig, der Hohnrede Hagens an die Königin seine ausgesuchte Liebenswürdigkeit gegen Etzel. Die Schildwachtszene mischt stimmungsvolle abendliche Stille mit morddrohendem nächtlichen Überfall. Sehr oft stehen je zwei aufeinander folgende Aventiuren in einem entschiedenen Gegensatz der Handlung oder Stimmung. Auf die durch böse Vorzeichen, Kampf und Mord verdüsterten Aventiuren XXV VI, die den Auszug der Nibelungen schildern, folgt das anmutige Bechelaren-Idyll, dann bewölken in den Abschnitten XXVIII IX Warnungen und erste Feindseligkeiten wieder völlig den nur für den Augenblick verklärten Horizont.

Lieber noch als durch den scharfen Kontrast sucht unser Dichter durch Wiederholung desselben szenischen Motivs erhöhte Wirkung hervorzubringen, sowohl durch den Parallelismus als durch die feinen Unterschiede innerhalb des Ähnlichen; in derlei Fällen achtet er mit besonderm Fleiß darauf, daß er in das wiederkehrende Motiv einen neuen Reiz lege, vor der Wiederholung die Spannung und Freude daran aufrege. Solcher Motivdubletten kann man im Nibelungenliede an die zwei Dutzend mehr und minder bedeutsamer auszählen, ganz abgesehen von der Wiederkehr rein formelhafter Züge bei Schilderung

von Festen, Empfängen u. ä. Kommen fremde Gäste nach Worms, so ist es immer Hagen, der sie zu identifizieren weiß; gerät Gunther irgend in Not, so erbittet und erhält er Sivrits Hilfe. Zweimal will Sivrit den Wormser Hof verlassen: nach dem Sachsenkrieg und nach der Siegesfeier; Giselher hält ihn, er hält auch die nach des Gatten Tode fortstrebende Kriemhilt am Rheine fest. Sivrit wie Hagen wählen — ein beliebtes Spielmannsmotiv — aus 3000 Mannen 1000 besonders verläßliche aus. Gunthern wie Etzeln wird die voreilige Besitznahme ihrer Bräute gewehrt. Zweimal unterjocht Sivrit an Gunthers Statt Prünhilden, zweimal erfolgt eine Einladung von Schwägern — nach Worms und nach Etzelnpurc —, beidemal zum Sonnwendfest, beidemal in unlauterer Absicht. Zwiefach entbrennt der Streit der Königinnen: erst ist's ein intimer Wortwechsel, dann ein öffentlicher Skandal, und dieser selbst, vor und nach dem Gottesdienst losbrechend, teilt sich wieder in zwei Hälften; wie ja auch die Überführung der Prünhilt in doppelter Weise geschieht: durch Ring und Gürtel. Ahnungsvolle Träume, wie sie Kriemhilt und Uote unmittelbar vor dem Unglücksereignis träumen, bleiben unbeachtet. Zweimal gibt Hagen im ersten Teil schlimmen Rat: zum Mord und zum Hortraub[1]); zweimal im andern Teil gute Warnung: vor Kriemhilts zweiter Heirat und vor der Reise nach Ungarn. Zweimal erteilt auch Rumolt seinen sorglichen Rat: erst in offener Versammlung und in scherzhafter Laune, dann in einem Gespräch unter vier Augen und in tiefem Ernst. Zweimal werden die Nibelungen gewarnt: durch Eckewart und Dietrich. Zweimal beleidigt Hagen die Heunenkönigin durch Unhöflichkeit: er erhebt sich nicht vor ihr, da sie ihm naht, er macht ihr nicht Platz, da sie an ihm vorbei zur Kirche schreitet. Auf zwiefache Art stiftet Kriemhilt den allgemeinen Streit an: indem sie Bloedel zum Überfall der Knechte reizt, und indem sie ihren Sohn opfert. Wiederholt halten Hagen und Volker gemeinsam Wacht, während die andern ruhen. Durch die eigene Waffe fallen Sivrit, Rüedeger und Hagen. Drei Paare: Gernot-Rüedeger, Dancwart-Helpfrich, Giselher-Wolfhart töten einander gegenseitig. Ja im Grunde findet in den beiden Teilen des Gedichts nur ein und dasselbe Motiv wiederholte Behandlung: Schwagermord aus Weiberrache.

Wie in diesen Dubletten die Motive doch nie ohne eine gewisse, sei's

1) Wofern *1270—*1279 nicht interpoliert wären, fände auch zweimaliger Hortraub statt.

noch so geringfügige Veränderung wiederholt werden, so ist ein gleiches auch in den formelhaft, ja stereotyp behandelten Szenen des höfischen Zeremoniells wahrzunehmen. Sechsmal werden Hoffeste geschildert, bei aller Übereinstimmung im großen und ganzen doch mit bestimmten Ungleichmäßigkeiten, die in den bewußten Intentionen des Dichters ihren Grund haben; auf derjenigen Festhandlung, welche der Bestimmung der bezüglichen hôchzît am meisten dient, liegt jeweils der Nachdruck, in ihr wird die eigentliche Feier zu ausführlicher Darstellung gebracht, während die übrigen Vorgänge nur flüchtig skizziert sind. Es hat freilich nicht an Leuten gefehlt, welche aus der jedem Kunstverständigen einleuchtenden Verschiedenheit von Ton und Stil, womit die gleichen Motive, je nach dem Zusammenhang, in dem sie stehen, behandelt werden, auf eine Mehrheit von Verfassern schlossen, ohne erst zu bedenken, daß es doch einfach unmöglich war, etwa die Reise nach Island und die ins Heunenland mit den gleichen Mitteln, in der gleichen Klangfarbe zu schildern. Nicht die Verschiedenheit der Ausführung, vielmehr die Ähnlichkeit der Motive, d. h. die Vorliebe für Dubletten, hat einen literar-historischen Grund. Als die deutschen Spielleute die ersten schüchternen Schritte wagten, ihre alten, auf knappe Behandlung zugeschnittenen Liedfabeln ins faltige Epengewand zu kleiden, suchten sie den für eine romanartige Erzählung nötigen Umfang durch variierende Wiederholung ihres Hauptinhalts wie auch der nebensächlicheren Motive zu erzielen; als Ausläufer solcher Technik sind die Dubletten im Nibelungenliede zu verstehen. Nur daß hier zum bewußten, ganz bestimmte Formwirkungen erzielenden Kunstmittel erhöht ist, was dort noch künstlerische Unzulänglichkeit war. In solcher Weise zeichnet sich unser Lied auch sonst mehrfach vor seinen spielmännischen Ahnen aus. Vor allem in den Kampfesschilderungen. Während die Spielmannsepen diese aus einer Summe immer gleicher Formeln zusammensetzen, immer wieder aus denselben Bausteinen aufrichten, weiß das Nibelungenlied durch eine erstaunliche Fülle mannigfaltigster Wendungen das Interesse an den Streitszenen jedesmal neu anzuregen, schmückt sie mit lebhaften Vergleichen aus, verleiht ihnen, indem es neben dem Ringen der Leiber auch die Bewegung der Gemüter sehen läßt, oft eine gewaltige dichterische Schönheit. Und um auch eine gewisse stoffliche Spannung bis zum Schluß zu erhalten, hat unser Dichter, wie in gleicher Weise schon Virgil, die unvermeidbar einander ähnelnden Kampfepisoden nach Möglichkeit durch andersartige Szenen

unterbrochen. Ermüdender Einförmigkeit zu entgehen, werden (wie beim Homer) auch nicht alle Kämpfer mit der gleichen Waffe ausgerüstet, ein Umstand, der von Anhängern der Liedertheorie in unzulässiger Konklusion wiederum als methodisches Hilfsmittel ihrer Scheidekunst mißbraucht worden ist. Zu bemerken wäre übrigens noch, daß ein eigentliches Schlachtengemälde in unserem Liede kaum versucht ist, obwohl zweimal zu Felde gezogen wird, überall herrscht die Schilderung des Einzelkampfs vor.

Im allgemeinen ist Schilderung und Beschreibung nicht unsres Dichters Sache und Bestreben; dazu fehlt ihm die Ruhe. Wie der Aufbau des Gedichts, so zeigt auch seine Ausführung dramatischen Gang und Schwung. Nähere Angaben über die Akteure werden fast durchweg erst dann gemacht, wenn dieselben in Person auftreten oder gar erst vor oder in ihrer Hauptszene; das wird dann gewissermaßen als Regiebemerkung vorgebracht. Zugleich liegt ein feines Kunstgefühl darin, dergleichen Schilderungen gerade dort zu geben, wo eine bestimmte Gestalt den Leser so fesselt, daß sein Interesse auch auf deren äußerer Erscheinung gerne verweilen mag; deshalb beschreibt der Dichter etwa Sivrits Jagdkleid nicht gleich beim Auszug zur Pirsch, sondern da er nach glücklich vollbrachtem Waidwerk in gehobener Stimmung zur Sammelstätte zurückreitet — ohne Ahnung der Dinge, die nun kommen werden, in tragischer Illusion.

Einführung der handelnden Personen durch sozusagen szenische Bemerkungen findet sich auffallenderweise nur in des Liedes erstem Teil; dort werden sie beim ersten Auftreten mit Namen und Stand vorgestellt. Hingegen setzt der Dichter die im zweiten Teil neu hinzutretenden Gestalten des süddeutschen Sagenkreises als seinem Publikum bekannt voraus, weshalb er die Stellung Dietrichs von Bern nirgends erklärt, von Etzel bei dessen erstem Auftreten nicht einmal aussagt, über welches Land und Volk er König ist. Minderbekannte Persönlichkeiten der gotischen Sage wie Bloedel oder Herrat und die wohl erst von unserm Dichtern benamsten Spielleute Werbel und Swemmel, desgleichen Pilgerin, werden freilich genauer bezeichnet.

Beim Auftreten seiner Figuren bedient sich der Dichter bisweilen eines ganz geschickten Kunstmittels, dessen völlige Verkennung abermals zum Vorwurf nicht vorhandener Widersprüche geführt hat. An mehreren Stellen (*153, *328, *371, *2215) werden längst ins Spiel gesetzte Gestalten scheinbar neu eingeführt. Ob der sächsischen

Kriegserklärung, heißt es etwa, fällt Gunther in schwere Sorgen; da sieht den Betrübten ein wohlgelaunter Ritter, der nicht wissen konnte, was jenem widerfahren war, und bittet den König, ihm zu sagen, was er denn habe. Die nächste Strophe setzt die Ansprache des Ritters in direkter Rede fort und bezeichnet ihn ohne weiteres als Sivrit. Widerspruchsvolle Neueinführung ist das durchaus nicht, vielmehr technisches Hilfsmittel, um eine leichte Spannung zu erzeugen — der Leser bekommt gewissermaßen ein Rätsel zu raten — und dadurch die jeweils gemeinte Person nachdrücklicher hervorzuheben.

In welchem Maße die Handlung des Nibelungenliedes mehr dramatisch als episch konzipiert und durchgeführt ist, zeigt mit besonderer Deutlichkeit die überaus reiche Verwendung des Dialogs. Große beschauliche Reden, wie sie dem spezifisch epischen Stil wohl gemäß und daher in allen Epen mit Vorliebe gepflegt sind, fehlen dem Nibelungenliede durchaus, es sei denn, daß man Hagens etwas langatmige Erzählung von Sivrits Jugendtaten dahin rechnen mag oder die ausgedehnte Mitteilung des Boten, der Kriemhilden die siegreiche Beendigung des Sachsenkrieges meldet. Nicht die zusammenhängende Rede, sondern das knappe Wechselgespräch ist das Lebensorgan unserer Dichtung, es erfüllt die Hauptszenen und trägt so geradezu die fortschreitende Handlung. Darin erbt das Nibelungenlied den uralten Stil der germanischen Heldendichtung fort, wie er sich über das Spielmannsepos in die höhere Literatur hineingerettet hat, und so ist nicht bloß zufällig gerade in diesen Dialogpartien ältestes Sagengut bewahrt worden, nächste Anklänge zeigend an jene stoffverwandten nordischen Denkmäler, die z. T. durch Jahrhunderte selbständiger Überlieferung vom Nibelungenliede getrennt sind. In der Behandlung der Redeszenen entwickelt unser Dichter nicht minder als Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg eine hohe Kunst, vornehmlich in der zweiten Hälfte des Gedichts. Im ersten Teil treten noch Gruppen von Personen als ungegliederter Chor auf, wie z. B. die sächsischen Boten, die Gunthern den Krieg erklären; Werbel und Swemmel, die die Burgonden zu Etzel einladen, sind schon schärfer individualisiert. Im ersten Teil füllt sich bei solchen Redeszenen die Bühne nur allmählich, Erzählung muß kommentierend dem Dialog zur Seite treten; der zweite Teil zeigt seltener diese lose Kette kleiner Auftritte, gibt lieber ein zusammenhängendes Ganze, indem er sozusagen vor dem Aufziehen des Vorhangs seine Personen vollzählig auf der Bühne versammelt.

Noch eine letzte technische Eigentümlichkeit unseres Gedichts sei näher betrachtet, weil deren Mißdeutung wiederholt Anlaß gab, ein vermeintliches Ungeschick des Dichters zu schelten. Er arbeitet nämlich häufig so, daß ein Motiv bis zur Erschöpfung ausgenützt wird, worauf Stagnation entsteht, die durch Einfügung eines neuen Motivs erst wieder überwunden werden muß. Solcher Stillstand tritt ein vor dem Sachsenkrieg, vor der Reise zur Prünhilt, vor der Einladung Sivrits und Kriemhilts nach Worms, vor Etzels Werbung, vor Rüedegers Eingreifen in den Kampf. Bei der Mehrzahl dieser Fälle ist eine künstlerische Absicht offenbar: Gewitterwolken, die schon drohend aufgestiegen waren, — daß Prünhilt Sivrits Betrug erfährt, daß Kriemhilt des Gatten Tod rächt, daß der Saalbrand die letzten Nibelungen vernichtet — sind ganz oder teilweise wieder abgezogen, da wendet sich plötzlich der Wind, rasch kehren sie zurück und entladen sich nun mit verdoppeltem Ungestüm. Der Leser selbst, dem infolge der Vordeutungen die tragische Grundfarbe immerdar vor Augen bleibt, läßt sich durch solchen Wetterwechsel nicht täuschen, wohl aber die handelnden Personen; es ist also auch diese eigenartige Technik wieder nur eine Abart der vom Dichter so gern geübten tragischen Ironie.

3. Stil.

a) Volksepos, höfisches Epos, Spielmannsepos. Überall, wohin man auch blickt, tritt klar zutage, daß der Dichter seinem Gegenstand, der allerdings ein altbekannter Volksstoff war, eine durchaus eigentümliche und sehr hoch zu wertende künstlerische Behandlung hat zuteil werden lassen. Aber eben die Feinsinnigkeit dieser Bearbeitung spricht allein schon dagegen, daß das Nibelungenlied in niedrigen Volkskreisen oder gar für diese gedichtet worden wäre, wie die irreführende Bezeichnung als „Volksepos" glauben machen könnte, die man ihm und den anderen mhd. Erzählungen aus der nationalen Sage angedeihen läßt. Diese Bezeichnung entbehrt überhaupt eines greifbaren Inhalts, da alles, was für die Stichhaltigkeit einer Unterscheidung mittelalterlicher Epen als höfischer und völkischer gewöhnlich ins Treffen geführt wird, unrichtig oder nichtssagend ist. Auch das Nibelungenlied steht nicht außerhalb der Literaturgeschichte des 12. und 13. Jahrhunderts, kann also nur im historischen Zusammenhange mit seiner poetischen Umwelt richtig gewürdigt, seine allfällige Besonderheit nur aus sorgfältigem Vergleich mit der gleichzeitigen Epik festgestellt werden.

Es wurde hier schon angedeutet, daß sich allerhand Stileigentümlichkeiten der altgermanischen Dichtung in die sog. Volksepen gerettet haben, durch Vermittlung der Spielleute und wahrscheinlich weil an den alten Stoffen auch die alte Behandlungsart fester haftete; wogegen das sog. höfische Epos sich von der einheimischen Tradition so gut wie ganz losgelöst und sich völlig der Nachahmung französischer Romantik ergeben hat. Damit war allerdings ein nicht unbedeutender Unterschied des Stils gegeben, — ein mehr realistischer im fortschrittlichen höfischen Epos, ein mehr idealistischer im konservativen Volksepos — und es trat noch hinzu, daß das erstere unter dem kräftigen Einfluß der Minnesingerkunst sich lyrisch verflüchtigte, wogegen das Volksepos, aus halblyrischer Balladendichtung gespeist, umgekehrt erst auf dem Wege zu strenger Epik war. Absolute, untrügliche Merkmale für solche Unterscheidung aber gibt es gar nicht, die gewöhnlich angeführten, wie Strophenform und Anonymität, ergeben kein brauchbares Einteilungsprinzip, da es auch stichische Volksepen („Rother", „Biterolf", „Laurin" u. a.) und anderseits höfische Epen in Strophenform (z. B. Wolframs „Titurel") gibt, der Verfasser des „Tristan" etwa uns nur durch Berichte andrer, nicht aus seiner eigenen Dichtung (die Verfasser anderer höfischer Epen wie „Lohengrin", „Wigamur" u. a. überhaupt nicht) bekannt ist, wogegen z. B. als Dichter des Epos von „Dietrichs Flucht" ein Heinrich der Vogler sich nennt. Am schärfsten ist noch die stoffliche Scheidung, aber die ist doch zu äußerlich, um etwas zu bedeuten. In dem Gedichte „Virginal" z. B. sind gerade nur die Namen Dietrich und Hildebrant altertümlich, von echter Sagenkenntnis findet sich sonst so gut wie nichts, und die Darstellungsweise ist durchaus höfisch; anderseits hat von einem nur in Bruchstücken erhaltenen Epos des endenden 12. Jahrhunderts, dem „Grafen Rudolf", schon W. Grimm geurteilt, es fehle ihm zum Volksepos nichts als ein altsagenmäßiger Stoff. Eine eigene poetische Gattung machen die sog. Volksepen eben nicht aus, in den wirklich wesentlichen Punkten stehen sie in einer Reihe mit den übrigen Epen ihrer Zeit. Sie haben — sieht man vom rein Stofflichen ab — den literarischen Einfluß des Auslandes kaum in geringerem Maße erfahren als die spezifisch höfischen Gedichte, da sie mit der Kunstform des Epos selbstredend auch gewisse technische und stilistische Eigentümlichkeiten vom spendenden Westen her übernahmen.

Die stilistischen Unterschiede, die das sog. Volksepos immerhin im großen und ganzen vom höfischen Roman absondern, teilt es mit den

Spielmannsgedichten, dieser frühesten Erscheinung eines eigentlichen Epos in deutscher Sprache. Während die höfischen Romane einfach Stoffe und Stilformen einer schon fortgeschritteneren französischen Erzählungskunst nach Deutschland umpflanzten, stellen die Spielmannsgedichte eine weniger sklavische Nachahmung der chansons de geste dar, als welche sich in Anlehnung an eine feinere Hofkunst nur von ihrer sittlichen und formalen Roheit zu reinigen brauchte, um so edle Früchte zu tragen wie das Nibelungenlied. Indem dieses die Vorzüge beider Arten vereint, bedeutet es ebenso einen Gipfelpunkt mittelalterlicher Epik, wie durch das gewaltige Genie seines Schöpfers einen Gipfelpunkt der Wortkunst überhaupt.

Die so glücklich vermählten Stileigentümlichkeiten höfischer und volkstümlicher Erzählungsweise lassen sich in unserm Gedicht noch wohl unterscheiden. Dem Spielmannsbrauch entstammen etwa die folgenden Motive unseres Gedichts: daß beim Pfingstfest der Held die Dame, um die er wirbt, zum erstenmal sieht; daß die erwählte Braut aus einem überseeischen Lande stammt (das Exordium der VI. Aventiure entspricht durchaus dem üblichen Einsatz der Spielmannsepen); daß aus einer größeren Zahl von Recken eine kleinere besonders tüchtiger Männer ausgewählt wird; daß Boten vorausgesendet werden, den Frauen Sieg oder Rückkehr zu künden. Brautwerbung, die im Nibelungenlied eine so wichtige Rolle spielt, ist das Haupt- und Lieblingsmotiv aller Spielmannsdichtung; mit dieser begegnet sich unser Epos ferner in der Freude an großen Zahlen, die bisweilen freilich böse chronologische Schwierigkeiten erzeugen.[1]) Auch der Meth, der im Nibelungenlied gelegentlich erwähnt wird, ist ein durchaus spielmännisches Getränk, das in den höfischen Epen nicht vorkommt, weil nach französischem Vorgang in den ritterlichen Kreisen nur Wein für vornehm galt. Und ganz spielmännisch ist endlich der derbe Humor des Nibelungenliedes, der z. T. vielleicht erst durch Interpolatoren in den Originaltext eingeschmuggelt wurde.

Bekanntlich ist für eine nachgeborne Zeit nichts schwerer zu erkennen als die feine Linie, welche vormals zwischen Ernst und Scherz verlief; leicht erscheint uns heute komisch, was ursprünglich pathetisch gemeint war, noch leichter übersehen wir zartere humoristische Färbung. So läßt sich nur vermuten, nicht mit Sicherheit behaupten, daß Sivrits wildes

1) Die Lieblingszahlen des Nibelungenliedes sind 2, 3, 4, 7, 12, 24, 30, 86, 100, 500, 1000, 3000.

Auftreten in der III. Aventiure mit einigem Schmunzeln gelesen werden soll, daß der VII. Abschnitt, der Gunthers Wettkampf mit Prünhilt erzählt, zur Gänze scherzhaft getönt ist. Mancher Tadel, den man gegen diese Darstellung erhoben hat, — und mit Recht, wenn sie völlig ernst gemeint wäre — fiele dann dahin. Auch ob das feige Zurückweichen der Heunen vor Hagen (*1794—*1799) oder Irincs vergebliches Anlaufen aller Nibelungen (*2039—2043) dem Leser die Lippen kräuseln sollte, muß in Frage bleiben. Handgreiflich und unverkennbar, aber auch übermäßig derb sind Sivrits ungefüge Späße mit dem Riesenwächter und mit Alberich, von denen die VIII. Aventiure berichtet, und ebenso sein grober Scherz mit dem Bären in der Jagdszene. Lüsternen Witz enthalten die Hochzeitsnachtszenen, die aber darin immer noch weit zurückbleiben hinter den ganz eindeutigen Zoten späterer Volksepen, etwa des Wolfdietrich A. Das sonderbare Bild hingegen, wie Dietrich mit Kriemhilt und Etzel unter je einem Arm den zum Kampfplatz gewordenen Festsaal verläßt (*1995), ist sonder Frage von unfreiwilliger Komik.

Aus dem spielmännischen Stil erklärt sich endlich auch eine Reihe von mehr oder minder starken Widersprüchen, die unser Gedicht tatächlich aufweist. Soweit dieselben bloße Zahlenangaben betreffen, besagen sie nichts, denn in aller volkstümlichen Dichtung, so noch heutigentags im Märchen, sind solche Ziffern nicht als mathematische, sondern als poetische Größen gebraucht, ein bestimmter Ausdruck, der tropisch für eine unbestimmte Menge gesetzt wird. Ebensowenig darf man Widersprüche in geographischen, bzw. politischen Angaben ernst nehmen, weil ja diese Dichter durchaus nicht naturalistisch darstellen wollen und auch nicht mit einem Publikum rechnen, welches etwa das Nibelungenland auf der Karte sucht. Auch das Durcheinander zweier verschiedener Formen der Anrede, woraus Lachmann die weitgehendsten Schlüsse zog, erklärt sich einfach so, daß die Spielleute durch dichterische Tradition den altgermanischen Brauch des allgemeinen Duzens noch bewahren, daneben aber auch den im lebendigen Verkehr ihrer eignen Zeit herrschenden höflichen Plural verwenden; das traditionslose Importepos der höfischen Dichter kennt natürlich nur den letzteren. Vom Autor völlig unbeabsichtigte und gerade darum desto erheblichere Widersprüche liegen in einer ganz andern Richtung: indem der Dichter die Situation vergißt oder nicht genügend überschaut, indem er seine Personen aus der Rolle fallen läßt, indem er typische Züge und Formeln

auch an unpassender Stelle ohne Änderung verwendet. Neben solche Irrungen treten als schlimmste Schönheitsfehler des Nibelungenliedes drei grobe Unwahrscheinlichkeiten, mit denen der Dichter seine eigenwillige Behandlung der Sage teuer genug bezahlt hat: daß Kriemhilt nach Sivrits Tode in Worms bleibt (davon war schon oben die Rede); daß die Nibelungen nach dem Ausbruch des Kampfes die in ihrer Gewalt befindlichen mächtigsten Gegner, Etzel und Kriemhilt, unbedenklich freilassen (hier wird der Vernunft des Lesers die stärkste Zumutung gestellt, um nur wieder in den ursprünglichen Gang der Sage zurückzulenken); daß Gunther müßig zusieht, wie Dietrich den Hagen überwindet.[1])

Manche Unebenheiten im Inhalt wie in der Darstellung sind sodann dadurch zustande gekommen, daß der Dichter es nicht lassen konnte, eingehende Schilderungen im höfischen Geschmack zu geben, die teils dem Stoff, teils dem volkstümlichen Stil des Ganzen in etwas widersprechen. Denn einerseits ist im Nibelungenliede ein bewußtes Archaisieren unverkennbar, genau so wie in der Ilias, die ein vor der Kolonisation Asiens liegendes heroisches Altertum darstellen will, weshalb Homer alles, was ihm in diese Vorzeit nicht zu passen scheint, in der Erzählung vermeidet. Wie Homer unterscheidet auch der Nibelungendichter ein Zeitalter erhabeneren Heldentums und einfacherer Sitten von der eigenen Epoche (*577, *2022, *2212); er weiß, daß Etzel in einer Vergangenheit lebte, da das Christentum in Mitteleuropa noch nicht überall durchgedrungen war, und läßt darum ihn und sein Volk heidnisch sein; nicht unbekannt ist ihm, daß die ferne Vorzeit, da es noch ein Burgundenreich um Worms gab, von anderer politischer Beschaffenheit war, nur ein patriarchalisches, durch die alte Institution der Gefolgschaft gestütztes und beschränktes Königtum, noch nicht das römische Reich deutscher Nation kannte: deshalb wird in unserem, dem Zeitalter der großen Staufenkaiser entstammenden, Gedichte der deutsche Kaiser nie erwähnt oder doch nur versehentlich ein einzigmal (*49), wo der Dichter in unbemerktem Anachronismus gegen seine eigene archaisierende Absicht in einer hyperbolischen Redefigur das Wort keiser als Tropus gebraucht. Vielleicht sollen auch die z. T. exotischen, z. T. märchenhaften Tiere, die Sivrit auf der Jagd erlegt, eine graue Vorzeit illustrieren. In den Kampfszenen freilich wird die altertümelnde Tendenz (abgesehn von den Waffen) wieder ganz vergessen,

1) Die Thidrekssaga, die bis zuletzt zwei Kämpfer auf jeder Seite behielt, entging dieser Schwierigkeit.

der Dichter schildert überall ritterliche Kampfesart; ergötzlicherweise stellt er sich auch den Prünhilt-Wettstreit als ein ritterlich Turnierspiel vor und läßt darum ganz unpassend hiefür sogar Kampfrichter bestimmen. Wie beim Homer, so ist eben auch im Nibelungenliede die historische Färbung nicht konsequent durchgeführt, überall drängt sich neben dem Altertümlichen des Dichters Gegenwart ein, zwischen die Abschnitte, welche alte Sage erzählen, treten immer wieder ganz moderne Stücke, die bedenkenlos das höfisch-ritterliche Treiben von der Wende des 12. und 13. Jahrhunderts widerspiegeln.

Denn die Spielmannsdichtung (man denke nur an „König Rother") wie ihre edlere Tochter, die sog. Volksepik, sind von dem Einflusse der höfischen Poesie nicht unberührt geblieben, sie ahmen diese nicht nur in formalen und äußerlichen Dingen nach, die Entlehnung geht von der Wahl des einzelnen Worts bis zur Herübernahme ganzer Episoden; besonders haben die Artusepen mit ihrem ausgetüftelten Zeremoniell und ihrem phantastischen Zauberwesen stärkste Wirkung geübt, die auch im Nibelungenlied wahrzunehmen ist. Sivrits Benehmen bei seiner Ankunft in Worms erinnert an die ritterlichen Abenteurer, die, in Artus' Hof einreitend, unter Herausforderung zum Zweikampf Unerfüllbares verlangen, worauf sich Helden der Tafelrunde zum Streite melden, während der König selbst zu beschwichtigen sucht. Überhaupt ist das höfische Wesen nicht bloß als äußere Tünche über unser Gedicht gebreitet, sondern der volkstümliche Vortrag ist mit dem Sprachgut des vornehmen Epos, der Stoff der Heldensage mit Kampf- und Festschilderungen höfischen Charakters zu innerst versetzt; daß dem Nibelungenliede „der Stil der Hofpoesie nicht eben fremd ist", hat ja schon Lachmann erkannt. Besonders bemerkenswert ist die bedeutsame Rolle, die der Frauendienst hier spielt, von dem bei allen gesellschaftlichen Ereignissen in erster Linie berichtet wird: die vrouwen dienen kunden, die heten kleinen gemach (*602 u. ä. ö.). Wenn vom Tode der Helden die Rede ist — sei's dem drohenden, sei's dem erfolgten —, dann werden immer die Frauen erwähnt, die um jene zu klagen haben; kehrt man aus Schlachten heim, so entzieht man jede peinliche Erinnerung an das blutige Kriegerhandwerk den leichtgerührten Augen der Damen (*253). Sogar mit dem Minnesang steht das Nibelungenlied in engem literarischen Zusammenhang, wobei es freilich nicht immer der empfangende Teil gewesen sein muß; der Vergleich des Geliebten mit einem Falken wenigstens brauchte nach dem Zeugnis der nordischen Überliefe-

rung nicht erst dem Falkenlied des Kürnbergers entnommen zu sein, eher umgekehrt, wie ja auch die frühesten lyrischen Erzeugnisse der Provenzalen z. T. auf die Tristanepik zurückzugehen scheinen. Aber eine Reihe typischer Formeln der Minnelyrik (*136, *274, *281, *285, *295, *380, *1639, *1654, *1707, *2204) findet sich doch, die so genau mit Parallelen aus zeitgenössischen Liederdichtern zu belegen sind, daß an der Entlehnung kein Zweifel bleibt, ja daß man als ihre Quelle sogar bestimmte Minnesinger wie Meinloh von Sevelingen und Reinmar von Hagenau nennen zu dürfen glaubt.

Der starke Zuschuß von Frauendienst und Minnelyrik beweist schlagender als alle sonstigen Argumente, daß das Nibelungenlied (und mit ihm die meisten übrigen Gedichte aus der deutschen Heldensage) für vornehme Kreise bestimmt waren; setzen sie mit alledem doch ein solches Interesse auch für die Äußerlichkeiten des ritterlichen Lebens voraus, wie es in den unteren Ständen unmöglich war; auch die feine, mit französischen Ausdrücken reichlich untermischte Sprache, in der das Nibelungenlied geschrieben ist, war nicht die Sprache des Volks. Und daß die Handschriften, in denen der Text der Dichtung uns erhalten blieb, so kostbar ausgestattet, daß ihre Fundorte fast ausnahmslos vornehme Schlösser sind, sagt ein Gleiches aus. Ein allgemein bekanntes und geschätztes Volksgedicht war das Nibelungenlied niemals, so wenig wie Goethes „Faust", obwohl der doch auch auf einer nationalen Sage beruht, die vorher und nachher im niedern Volke von Mund zu Munde ging. Nicht die völkische Herkunft der Fabel, der Geist ihrer Bearbeitung ist das Entscheidende, und der ist auch in den sog. Volksepen dem nah verwandt, in welchem die höfischen Epen ihre fremdländischen Stoffe auffassen; dort sind die Gestalten und Ereignisse der alten Sage genau so verrittert wie hier die der antiken oder keltischen Geschichten und Mythen. Dem eigentlich Volkstümlichen sind beide gleichermaßen abgewandt, als eine ausgesprochen ritterliche Standespoesie. Im bairisch-österreichischen Gebiet, das schon infolge der geographischen Entfernung dem französischen Einfluß weniger erlag, wo daher auch französische Romanquellen nicht so leicht erreichbar waren, hat sich ein genialer Dichter gefunden, der den Mut besaß, die hier im Volke noch sehr lebendigen alten Sagenstoffe der höheren Gesellschaft mundgerecht zu machen; andere sind ihm gefolgt, und so hat sich im deutschen Südosten eine besondere Abart des höfischen Epos entwickelt, die man jetzt fälschlich und mißverständlich als Volksepos bezeichnet.

Alle Übertreibungen höfischer Kunst mitzumachen, hat der Dichter des Nibelungenlieds dennoch verschmäht. Sein feines Stilgefühl mag ihn bestimmt haben, die Spannung zwischen dem alten Stoffe und der modischen Form einigermaßen zu mildern; die Abhängigkeit von der Spielmannsweise trug ihr Teil dazu bei. Ihm stand es jeweils frei, zwischen den subtilen und den handfesteren Motiven und Kunstmitteln zu wählen, und er verstand sich darauf, geschickt zu vermitteln und zu verbinden. Die oft schon zu weit gehende psychologische Zerfaserung des höfischen Epos lehnte er als seinem al-fresco-Stil widerstreitend ab, deutete die Beweggründe und seelischen Zustände seiner Gestalten in der Weise der frühmittelhochdeutschen Lyrik so wortkarg an, daß Hebbel darob unsere Dichtung taubstumm nannte; wird aber der Gemütsbewegung doch einmal Ausdruck geliehen, so übt dieser in seiner großartigen Einfachheit um so nachhaltigere Wirkung. Anderseits dünkt den Nibelungensänger die charakteristische sprachliche Technik der Spielleute, ganze Teile wörtlich zu wiederholen, gar zu roh und kunstlos, so daß er sich ihrer nach Möglichkeit enthält. Frei von Wiederholungen gewisser Redeformen und Wendungen ist das Nibelungenlied keineswegs, wenn dieselben auch nicht so übermäßig sind wie beim Homer, wo sie ein Dritteil sämtlicher Verse ausmachen; aber unser Dichter besaß so viel Geschmack und sprachliche Bildung, um wenigstens die gleichlautende Wiederkehr ganzer Verszeilen zu vermeiden. Daß auch bezüglich des spezifisch sprachlichen Stils für das in Strophen gedichtete, von balladesker Sprunghaftigkeit[1]) durchaus nicht freie Nibelungenlied andre Gesetze gelten mußten als für das stichische und ebenmäßige höfische Epos, versteht sich von selbst; kompliziertes Satzgefüge verbot sich da von vornherein, und die einfache Syntax bedingte zugleich möglichst einfache Wortwahl; die Synonymik freilich ist allzuwenig entwickelt, und so wiederholen sich in kurzen Zwischenräumen gewisse Ausdrücke und Redewendungen, einige formelhaften Gepräges

1) Oft muß erst aus der entwickelten Situation erraten werden, was ausdrücklich zu sagen der Dichter unterlassen hat: so wird *737 nicht angegeben, daß Gere die Schar führt — das ist erst aus *741 ersichtlich (weshalb C 744 hier verdeutlichte); *1558 hören wir, daß Hagen bereits in der Fähre steht, — daß er hereintrat, wurde jedoch vorher nicht erwähnt. Wenn *1680 Rüedegers Tochter zur Verlobung erst geholt werden muß, so sieht das wie ein Widerspruch zu *1673 aus, wo sie schon in den Saal geführt worden ist; in Wahrheit unterblieb bloß die Mitteilung, daß die beiden Einholungen zu ganz verschiedenen Zeitpunkten geschahen.

kehren durch die ganze Dichtung wieder. Bemerkenswert wegen der darinliegenden Abweichung von der Art Homers ist auch die Tatsache, daß die — übrigens seltenen — Epitheta, welche im Nibelungenliede Verwendung finden, nicht stehende Bezeichnungen bestimmter Gestalten geben, sondern für die verschiedensten Personen gebraucht werden. Und ähnlich ist es mit den Metaphern und Gleichnissen bestellt, die, an Homer gemessen, freilich geradezu ärmlich sind. Denn wie sehr das deutsche Epos dem griechischen überlegen ist an Gemüt und Sittlichkeit, um wieviel reicher es ist an tiefem Seelenleben und erschütternder Tragik, so weit wird es von diesem überragt in der Wiedergabe des Sinnlichen, so wenig kommt es ihm gleich an Fülle des Geschauten. Neben dem farbigen Prunkmantel der homerischen Diktion nimmt sich das sprachliche Gewand des Nibelungenliedes sehr bescheiden aus, fast dürftig in seiner schmucklosen Knappheit und Strenge. Nur weniger Flitter von Vergleichen und Bildern ist darüber gestreut, in denen von der behaglichen Breite und ausführlichen Genauigkeit homerischer Gleichnisse nichts zu finden ist; dem beflügelten Schritt der dramatischen Handlung gemäß deutet das Nibelungenlied seine Vergleichungen gerade nur an. Und nirgends ist unser Dichter so wenig originell wie in seiner Bildersprache; die wird einfach dem Vorrat der höfischen Minnepoesie entnommen. Die überwiegende Mehrzahl der Gleichnisse und Metaphern schöpft aus der Natur: Morgen- und Abendrot, Mond und Sterne, Wolken, Regen, Schnee und Wind, das Reich der Pflanzen und Tiere, Feuer, Wasser, Brand und Rauch müssen dazu herhalten. Des Dichters eigener Einfall, und wohl darum von ihm geradezu totgehetzt, ist die Metapher, die Volkers ritterliches und musikalisches Handwerk in Beziehung setzt: seine Waffe ist der Fiedelbogen, ein Geigenstrich sein Schwerthieb, übel klingen den Heunen seine Läufe, ihm das Saitenspiel in Unordnung zu bringen, droht Wolfhart. Zu der Armut an malerischem Ausdruck, die das Nibelungenlied mit der gesamten deutschen Dichtung seiner Zeit teilt, gesellt sich der Mangel an sentimentalischem Naturgefühl, wie es erst die neueren Jahrhunderte aufgebracht haben; ausgesprochene Naturschilderung, d. h. eine solche, die nur den Eindruck der Landschaft auf das Gemüt wiedergeben will, haben ja die deutschen Dichter des Mittelalters noch nicht angestrebt, wenn auch bisweilen der Sinn hiefür unwillkürlich durchbricht.

Eine schlichte Schönheit aber ist dem Nibelungenliede noch eigen, welche die Tugend seiner Mängel war. Nicht gewillt oder nicht im-

stande, die Gemütsbewegungen der Personen so eindringlich zu analysieren, wie der höfische Epiker es liebt, beschränkt unser Dichter, die angenommene Weise des Dramatikers auch darin wahrend, sich darauf, in strengster Objektivität nur die Äußerung der Gefühle in Miene und Bewegung vorzuführen, und erzielt damit oft eine erstaunlich tiefe Wirkung. Wenn Sivrit, da Gunther ihn zum erstenmal als seinen lieben Freund anredet und ihm vertrauensvoll seinen Kummer klagt, vor innerer Erregung die Farbe wechselt, — wie innig empfinden wir da die kindliche Herzenslauterkeit des Mannes! Wie vielsagend ist die Stummheit, mit der Sivrit und Kriemhilt bei ihrer ersten Begegnung beisammen stehen, die liebevollen Blicke ineinander tauchend! Vor Freuden wird Dancwart rot, da er sein gutes Schwert, das er hat abgeben müssen, wieder in Händen hält (*448). Kann die Glücksempfindung eines Elternpaars über die frohe Heimkehr eines geliebten Kindes beredter geschildert werden, als wenn es heißt, daß Sigmunt und Sigelint den Sohn und dessen junges Weib zum Empfange mit lachendem Munde küßten? Alle Worte der Welt vermöchten die Größe von Kriemhilts Schmerz über den Verlust des Gatten nicht eindringlicher uns einzuprägen als die Ohnmacht, in die wir sie bei der ersten Ahnung des entsetzlichen Geschehnisses sinken sehen. Etzels herzliche Gesinnung für seine Schwäger malt nichts deutlicher als die freudige Röte, die ihm die Kunde von ihrer Ankunft auf die Wangen treibt. Sobald die Nibelungen die Unheilsprophezeiung erfahren, werden sie vor leide missevar. Wie Hagen sieht, daß Kriemhilt nur Giselhern küßt, zieht er das Helmband fester an.[1]) Wiederholt sagt ein Blick mehr als lange Reden (*1749, *1792, *1919).

b) Die metrische Form. Nicht in ungehemmt durchlaufendem stichischen Vers, wie er umfänglicher epischer Erzählung angemessen scheint, ist unser Gedicht abgefaßt, sondern in liedmäßigen Strophen. Diese sind ein vierzeiliges, paarweise — und zwar zumeist männlich (einsilbig[2]) — gereimtes Gesetz, die Verse sind Langzeilen, die eine weibliche Zäsur so teilt, daß vor dem Einschnitt vier, nach demselben in den ersten drei Zeilen drei, in der letzten vier Hebungen stehen. Zuweilen sind auch die ersten Hälften der Langzeilen mit Reim versehen, was, wenn nur in der einen Strophenhälfte erscheinend, auf Zufall, wenn in beiden durchgeführt, zweifellos auf Absicht des (Dichters oder) Bearbeiters beruhen

1) Das ist freilich ein alter Sagenzug, den auch die Thidrekssaga aufweist.
2) Als männlich gelten auch zweisilbige Reime mit kurzer Wurzelsilbe.

dürfte. Was das Alter dieser metrischen Form betrifft, so kann über ihre relative Jugend gar kein Zweifel bestehen. In eine graue Vorzeit reicht sie nicht zurück, denn der Reimvers ist ja an sich schon ein später Import; Otfried, der Verfasser des althochdeutschen „Krist", hat ihn in der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts in Deutschland eingebürgert und auch eine neue Rhythmik begründet, die von der aller altgermanischen Poesie gemeinsamen alliterierenden Kurzzeile abweicht. Dieser deutsche Reimvers hat sich keineswegs, wie noch Wilhelm Grimm irrtümlich meinte, spontan entwickelt, seine Einführung ist vielmehr unter dem Einfluß des lateinischen Hymnenverses zum Zweck der Anpassung an die lateinische Kirchenmusik erfolgt. Ob sich in volkstümlicher Dichtung die Alliteration mit den ihr eigentümlichen rhythmischen Prinzipien noch länger gehalten hat, das ist aus Mangel an Quellen für die Zeit vom neunten bis elften Jahrhundert, während welcher jene altheimische Form untergegangen sein muß, eine unbeantwortliche Frage. Jedenfalls beruht die im 12. Jahrhundert als volkstümlich erscheinende Rhythmik, wie sie am reinsten bei den frühesten Minnesingern und im Nibelungenliede erscheint, völlig auf der Grundlage des Otfriedschen Verses. Spuren einer Nachwirkung der altgermanischen Alliteration, die man im Volksepos zu finden geglaubt hat, sind Zufallserscheinungen oder beruhen auf volkstümlichen Formeln, die längst Gemeingut der Sprache geworden waren.

Liedmäßige Strophen bilden das metrische Gewand des Nibelungenepos, und so wird man in der Liederdichtung nach ihren Ahnen oder Verwandten suchen müssen. Nun dichtet einer der ältesten mhd. Lyriker, der in Österreich heimische sog. Kürenberger, wirklich in den gleichen Formen, nur daß sein Versbau und seine Reimfindung altertümlicher anmuten als die unter Nachwirkung der metrischen Reform Heinrichs von Veldeke verfeinerte Kunst des Nibelungenliedes; auch in der Ausdrucksweise und in ihrer stark epischen Haltung stehen dem letzteren die meist einstrophigen Liedchen des Kürenbergers recht nahe. Altnationale Strophenform liegt aber auch bei ihm nicht vor. Die einmal volkstümlich gewordene Reimdichtung kennt lange Zeit hindurch keinen andern Vers als die aus zwei Dipodien bestehende oder wenigstens zwei Haupthebungen enthaltende Kurzzeile, die sich mit einer folgenden zum Reimpaar verbindet; dieses bildet die metrische Einheit, wie die Langzeile in der Alliterationsdichtung, und bleibt bis ins 17. Jahrhundert die übliche Form aller Sprechpoesie. Für den Gesang aber

kamen, wie es scheint gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts erst, kompliziertere Gebilde auf; sie setzen sich zusammen aus einer neuen, durch Verdoppelung der Kurzzeile entstandenen (mit der altgermanischen jedoch in keinerlei Zusammenhang stehenden) Langzeile, deren Herkunft dunkel ist. Fraglos sind die Grundlagen der gesamten deutschen Strophentechnik, nicht anders als die des Otfriedschen Reimverses, der kirchlichen Lyrik und Musik entnommen; an mittellateinischer Literatur geschulte geistliche Dichter haben sie geschaffen. So ist denn auch die Nibelungenstrophe als ein spätes Produkt des Kunstgesanges und durchaus nicht als ein volkstümliches oder altherkömmliches lyrisch-episches Maß anzusehen. Behauptet hat man ja oft genug, daß sie im 12. Jahrhundert die allgemeine Form der nationale Sagenstoffe behandelnden Ballade gewesen sei[1]), bewiesen aber ist das niemals worden; daß sie außer in unserm Liede (nebst seinen Nachfolgern) und den Versen des Kürenbergers, die beide derselben Zeit und Heimat angehören, sonst nirgends auch nur eine Spur hinterlassen hat, spricht denn doch zu sehr dagegen. So viel bleibt unbestritten, daß die Strophe in der Liederdichtung ursprünglich und von dort erst ins Epos eingeführt ist; durch wen das geschah, darüber gehen die Meinungen scharf auseinander. Die einen sind der Ansicht, daß in Österreich die Ausbildung einer volksmäßig-ritterlichen Minnelyrik, wie sie der Kürenberger repräsentiert, mit der des volksmäßig-ritterlichen Heldenliedes, das als Quelle unseres Epos in Betracht kommt, zusammentraf und so leicht die dort ausgebildete Strophenform auch hier Eingang fand; sie nehmen an, daß die balladenhaften Vorstufen und natürlich auch das ältere spielmännische Epos von den Nibelungen bereits in dieser Strophe abgefaßt waren, und sie glauben dafür in gewissen altertümlichen Reimformeln[2]) einen schlüssigen philologischen Beweis zu haben. Daß jene volksläufigen Balladen sich der eben erst aufgekommenen komplizierten lyrischen Form sogleich bedient hätten, ist indes ganz unglaubhaft, und wenn das spielmännische Nibelungenlied schon in Strophen verfaßt war, dann bliebe unverständlich, warum erst unser Epos und nicht bereits jenes eine so zahlreiche Nachkommenschaft strophischer Heldenromane erzeugt hat. Es spricht daher die größere Wahrscheinlichkeit dafür, daß die

1) A. Heusler will für diese das Langzeilenpaar, das nachmals vom Kürnberger aufs Doppelte gesteigert worden, als altspielmännische Strophe erschließen.

2) Hagene : degene (gademe), Uote : guote.

Vorstufen unseres Nibelungenliedes in den im 12. Jahrhundert wirklich volkstümlichen — kurz- oder langzeiligen — Reimpaaren abgefaßt waren, und daß erst der letzte Dichter, wie er in planmäßiger Absicht den Inhalt umgestaltete, so auch für denselben eine neue Form gesucht und gewagt hat; die höfische Ependichtung regte ihn an, die umlaufenden Balladen aus der Nibelungensage zu einem einheitlichen Kriemhiltroman zu verarbeiten, die ritterliche Liederdichtung brachte ihn auf den Einfall, eine Strophenform der Lyrik auf seine Erzählung zu übertragen. Erfunden hat er dieses Maß so wenig wie die Fabel und die epische Kunstform seiner Dichtung; er fand es vor, freilich nicht in den unmittelbaren volkstümlichen Stoffquellen, wohl aber in der ihm wohlbekannten zeitgenössischen Kunstdichtung. Und wieder haben wir ein Zeugnis für das feine Stilgefühl des Dichters daran, daß er, zu strophischer Formung seines Werks einmal entschlossen, aus dem ihm vorliegenden Reichtum metrischer Gebilde gerade dasjenige aussucht, das sich für fortlaufende Erzählung verhältnismäßig noch am besten eignet, daß er die Strophe des Kürenbergers borgt, dessen schon äußerlich episch eingekleidete Lyrik auch ihrem Charakter nach mit der nationalen Epik einen nahen Zusammenhang aufweist.

Lyrische Formen fürs epische Geschäft zu verwenden, ist nicht etwas, womit der Nibelungendichter in allen Zeiten allein dasteht. Schon das Altertum besaß strophische Sagenerzählung in den Liedern der Korinna, die man als ein Gegenstück zum ionischen Epos bezeichnen kann; die altfranzösische chanson de geste zeigt gegenüber den Reimpaaren der älteren geistlichen oder der späteren höfischen Epik eine Art Strophen, wenn auch von ungleicher Verszahl (laisses, tirades monorimes); vor allem aber ist hier das italienische Stanzenepos zu nennen, der mit Bojardo einsetzende Romanzo: Lodovico Dolce hat sogar die Odyssee in Stanzen übersetzt (1573). Selbst unter den großen Dichtern seiner eignen Zeit fand ja der Verfasser des Nibelungenliedes wetteifernde Nachfolge, indem Wolfram im „Titurel" einen spezifisch höfischen Stoff und Gedankengehalt als lyrisches Epos zu gestalten versuchte. Ist demnach die Strophe mit dem Charakter der epischen Poesie auch nicht vorneweg unverträglich, so legt sie doch dem Dichter recht unbequeme Fesseln an, und es bedarf eines außerordentlichen sprachlichen Geschicks, um hier der Szylla übermäßiger Kürze, dort der Charybdis leerer Längen zu entgehen. Besonders die letzte Gefahr ist kaum zu vermeiden, und der Nibelungendichter ist ihr nur zu oft erlegen. Bisweilen

benutzt er den Raum, der ihm in einer Strophe noch freibleibt, ökonomisch zur Einführung eines neuen Gedankens, der dann natürlich in das nächste Gesetz übergreift, so daß die strophische Gliederung durch Enjambement gestört wird; öfter füllt er jenen erübrigenden Rest mit allerhand Redensarten, wodurch nicht selten die lebendigste Erzählung störend unterbrochen, die ergreifendste Situation mit gehaltloser Zwischenbemerkung belastet wird. Daß unser Dichter auch in dieser Hinsicht aus seinen Nöten Tugenden zu machen verstand, haben wir bei der Übersicht der Vordeutungen wahrgenommen, die unbeschadet ihrer Bedeutung für Komposition, Spannung und Stimmungsmache doch auch durch das Bestreben veranlaßt sind, ohne Einführung eines neuen Gedankens glatten Strophenschluß zu erzielen; denn sonst fänden sie sich nicht vorwiegend nur in der vierten Langzeile. Schlimmer ist ein andrer Übelstand, den die lyrische Strophe mit sich bringt. So gut sie sich für pathetische Partien eignet, so gefährlich ist sie an ruhigeren Stellen; da verleitet sie den Dichter zu hohler Deklamation, bringt in die Darstellung einen falschen Ton. Schwülstigem Pathos neigt das Nibelungenlied sprachlich auch sonst zu, vornehmlich durch die eigentümlich abstrakte Färbung des Stils (die es mit allen Volksepen teilt), welche sich besonders in der Vorliebe für passivische Wendungen zeigt: statt „die Damen fragten viel", heißt es etwa: dô wart von edelen frouwen michel vrâgen vernomen. So wird durch Verbindungen mit sîn, geschehen u. ä., durch Unterordnung der Aussage unter Ausdrücke wie man sach, man hôrte, man vant u. ä. Vorwiegen der Infinitivform bewirkt, eine Erscheinung, die man sogar weltanschaulich auszudeuten gesucht hat; in Wahrheit hat sie, die in gleicher Weise und Ausdehnung auch in den Sonetten der deutschen Romantiker anzutreffen ist, keine andre Bedeutung und Ursache, als die Reimfindung zu erleichtern, denn einerseits fügen sich Nennformen bequem in den Reim, anderseits ergibt Infinitivkonstruktion mehr Satzglieder und ermöglicht leichte Verschiebbarkeit derselben, lauter Hilfsmittel, um der Reimnot zu steuern. Mit all diesen Eigentümlichkeiten seiner Metrik, Vorzügen wie Mängeln, hat unser Epos genau so Schule gemacht wie mit der Souveränität seiner Sagenbehandlung, der Virtuosität seiner Menschenschilderung, seinem Sprachstil, seiner epischen Technik.

Denn über die künstlerische Bedeutung des Nibelungenliedes war schon dessen eigenes Zeitalter, welches eine ästhetisch gebildete Epoche

war, nicht im Zweifel. Das lehrt die durch eine große Zahl erhaltener Handschriften bezeugte Beliebtheit der Dichtung beim höfischen Publikum, das lehrt besser noch die Tatsache, daß die hier gegebene Bearbeitung des Stoffes die endgültige blieb, während die Sagen des Dietrichkreises immer neuen Gestaltungsversuchen unterlagen. Wie Goethes „Faust" für das deutsche Schrifttum neuerer Zeiten, so bildet das Nibelungenlied für jenes des Mittelalters den beherrschenden Gipfelpunkt. Gewiß stehen andere Werke neben ihm, die in dieser und jener Hinsicht überlegen sind: Wolframs „Parzival" ist tiefsinniger, Gottfrieds „Tristan" prächtiger; aber dieser hat den männlichen Ernst, jener die einheitliche Geschlossenheit des Nibelungenliedes nicht erreicht. Darum hat auch kein anderes Dichtwerk des Mittelalters einen solchen literarischen Erfolg erzielt wie dieses. Kaum ist es ans Tageslicht getreten, so findet es auch schon eine schier unübersehbare Nachfolge; kein Zweifel, daß die mündlichen Überlieferungen von Etzel und Dietrich, Hilde und Kudrun, Ortnit und Wolfdietrich erst unter seiner Nachwirkung und nach seinem Vorbild zu den umfänglichen Leseepen des 13. Jahrhunderts ausgestaltet worden sind; vornehmlich die „Kudrun" ist mit massenhaften sachlichen und sprachlichen Entlehnungen aus dem Nibelungenlied durchsetzt. So darf unser Dichter mit mehr Berechtigung als Vater der nationalen Epik gelten denn Heinrich von Veldeke als Ahnherr höfischer Romankunst, und zugleich als das klassische Muster für jene, wie Hartmann von Aue für diese. Mit dem sinkenden Geschmack verging nachmals freilich auch das Verständnis für die lautere Schönheit des Nibelungenliedes, das den ins Preziöse entartenden höheren Ständen nicht mehr vornehm genug, den unteren aber immer noch zu fein war. Der würdige Ernst, die erhabene Einfachheit unseres Gedichtes findet in den ältesten mhd. Epen aus der Heldensage noch einsichtige und geschmackvolle Nachahmer; je weiter die Zeit vorschreitet, desto stärker überwiegt in ihnen wieder der derbe Spielmannston, der Stoff wird sorgloser behandelt, die Form lässiger, das schlichte Pathos verkommt zu possenhafter Komik. In den niederen Volkskreisen, welche an den alten Sagen nur ein stoffliches Interesse nahmen, hatte unsere Dichtung niemals die alten Lieder verdrängt, am Ausgang des Mittelalters trug die rohgeformte Erzählung vom hürnen Seyfrid überhaupt den Sieg davon über das unvergleichlich kunstvollere Epos, das allmählich ganz in Vergessenheit geriet.

Fragt man sich, wie so etwas möglich war, wie ein Werk von sol-

cher Tiefe der Empfindung, von solcher Feinheit und Fülle der Charakteristik, von so genialer Geschlossenheit der Komposition und so meisterhafter Technik nicht nur ohne Einfluß auf die Phantasietätigkeit der anderen großen Kulturnationen bleiben, sondern sogar dem eigenen Volk jahrhundertelang so gut wie verloren sein konnte, dann muß der Hinweis auf den tragischen Verlauf der deutschen Geschichte zur Antwort dienen, der innere Zusammenbruch der Nation im 16. und 17. Jahrhundert, durch den mit der politischen Macht auch die geistige Kultur des Volkes verschüttet ward. Beide sind glanzvoll wieder erstanden, und aus dem Nibelungenlied nicht zuletzt haben Kraft und Stolz und Zuversicht jene Männer gesogen, die am Beginn des 19. Jahrhunderts dem deutschen Geist und dem deutschen Schwert die ruhmvollen Wege wiesen, die bis ans Ende dieses Säkulums immer höher und höher hinanführten. Hat eine trauervolle Gegenwart die Nation von dieser schon schwindligen Höhe nun jäh hinabgestürzt, — ihre geistigen Güter, die kein Feind rauben kann, sind ihr geblieben; die zu halten und zu hegen, an ihnen sich zu erraffen, sich zu erheben ist die Forderung des Tages. Wieder kann werden, was einst war, und zum andernmal an dem alten Gedichte sich ein Feuer entzünden, das alle Gewalt- und Fremdherrschaft vernichtet.

Macht diese historisch-politische Erinnerung dem Deutschen das Nibelungenlied heute doppelt ehrwürdig, so liegt darin doch nicht sein höchster Wert. Der ist überhaupt unsagbar, weil es ein echtes Kunstwerk ist. Ein solches aber bleibt nach Goethes schönem Wort „wie ein Naturwerk für unseren Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden."

Geschichte der deutschen Dichtung. Von Dr. Hans Röhl. 3., verb. u. bis auf die Gegenwart fortgeführte Auflage. Geb. M. 6.—

„Mit großem Geschick weiß der Verfasser in knappen Worten einen Zeitabschnitt, das Wirken einer Persönlichkeit trefflich zu charakterisieren." (Südw. Schulblätter.)

Epische Dichtungen. Das Nibelungenlied. Gudrun. Parzival. Der arme Heinrich. Das glückhafte Schiff von Zürich. Der Messias. Der Heliand. Hermann und Dorothea Der siebzigte Geburtstag. Reinecke Fuchs. D. Trompeter v. Säckingen. Dreizehnlinden. Der alte Turmhahn. 5. Aufl. (Aus dtsch. Dicht. Bd. IV.) Geh. M. 5.—, geb. M. 8.40

„Ein durchaus zuverlässiges und ganz gründliches Erleuterungswerk, das mit großer Sachkenntnis und liebevoller Hingabe geschrieben ist. Nicht nur die Schule, jeder, dem es um ein vertieftes Verständnis der hier behandelten Dichtungen zu tun ist, wird es nicht ohne Nutzen zur Hand nehmen. Die straffe methodische Gliederung gibt dem ganzen große Klarheit und Übersichtlichkeit, ein großer Vorzug bei der erschöpfenden Fülle des Gebotenen." (Pädagog. Jahresber.)

Gesamtprospekt über „Aus deutscher Dichtung" umsonst und portofrei vom Verlag, Leipzig Poststr. 3.

Die germanische Heldensage. Von Dr. J. W. Bruinier. (ANuG Bd. 486.) Kart. M. 2.80, geb. M. 3.50

Das Büchlein behandelt, auf selbständige Quellenuntersuchung zurückgehend, in anziehender Darstellung die geschichtliche Entwicklung der Hauptgruppen der germanischen Sagenstoffe. Überall sind die dichterischen Fassungen auch vom ästhetischen Standpunkte aus betrachtet.

Die deutsche Volkssage. Von Dr. O Böckel. (ANuG 262.) M. 2.80, geb. 3.50

„Das Büchlein ist ein erster glücklicher Versuch zur Sichtung und Verarbeitung des reichen Schatzes unserer Volkssage; eine empfehlenswerte Lektüre für Freunde unseres Volkstums." (Akad. Blätt.)

Psychologie der Volksdichtung. Von Dr. Otto Böckel. 2. Auflage. Geh. M. 7.—, gebunden M. 8.—

„... Dieses Buch ist so reichhaltig und dabei so übersichtlich klar geordnet und so schlicht anmutig ohne allen Gelehrsamkeitsdünkel und vielsprachigen Ballast geschrieben, daß es sicherlich sehr viele mit Freuden lesen werden." (Tägliche Rundschau.)

Weihnachtsspiele des schlesischen Volkes. Gesammelt und für die Aufführung eingerichtet von Geh. Rat Prof. Dr. F. Vogt. 2. Aufl. Steif geh. M. 1.60

„An diese urwüchsige, manchmal etwas derb humorvolle und dann wieder doch so gemütstiefe Art, die dramatisch unbeholfen, aber doch überaus wirksam ist, reicht keine der neueren Bearbeitungen der Weihnachtsgeschichte heran." (Evangelische Freiheit.)

Der Kunstschatz des Lesebuches.

Die epische Dichtung. Von Dr. Ernst Weber. 2. Aufl. Geh. M. 3.80, geb. M. 6.—.

Die lyrische Dichtung. Von Lyzeal- und Oberlyzeallehrer W. Peper. 2. Aufl. Geh. M. 4.—, geb. M. 6.—

„Was die Verfasser erstreben und in hohem Maße erreichen, ist die Kunst, den künstlerischen Goldschatz aus der Tiefe der Gedichte zu heben und für die Jugend auszuprägen. ‚Die Erklärungen' bieten zumeist ganz vortreffliche Richtweisungen und sind von dichterischem Geiste durchweht. Nicht ein Schema nach irgendwelchen Normalstufen herrscht hier einengend und lähmend, sondern jedes einzelne Gedicht wird als lebendiges Kunstwerk, das seine eigene Übermittelungsform erheischt, betrachtet und behandelt. Diese beiden Werke gehören unzweifelhaft zu dem Gediegensten und Reifsten, das wir auf diesem Gebiete besitzen." (Alfred Biese in der Deutschen Literaturzeitung.)

Teubners Sammlung deutscher Dicht- und Schriftwerke. Herausgegeben von Prof. Dr. G. Bornhak. U. a. erschien:
Das Nibelungenlied. 6. Aufl. Kart. M. 1.—. Das Gudrunlied. 4. Aufl. Geb. M. —.80. Wolfram von Eschenbach, Parzival. 3. Aufl. Kart. M. —.90

Auf sämtliche Preise Teuerungszuschläge des Verlags (ab Januar 1921 120%, Abänderung vorbehalten) und teilweise der Buchhandlungen

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Das Erlebnis u. die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Aufsätze v. Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. W. Dilthey. 7. Aufl. M. Titelb. Geh. M. 14.—, geb. M. 20.—

„...Hier liegt wahrhaftig inneres Erlebnis zugrunde. Was diesen klassischen Aufsätzen ein besonders edles Gepräge gibt, ist der goldene Schimmer geistiger Jugendfrische, der sie verklärt, die lautere Verehrung unserer höchsten literarisch-künstlerischen Kulturwerte." (Das literarische Echo.)

Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. E. Ermatinger. I. Von Herder bis zum Ausgang der Romantik. ca M. 16.— II. Vom Ausgang der Romantik bis zur Gegenwart. ca. M. 12.—

Entwickelt die wesentliche Richtung, nach der sich der Geist im lyrischen Schaffen der letzten anderthalb Jahrhunderte entfaltet, und zeigt, wie die einzelnen lyrischen Dichter durch sie nach Anlage, Gehalt und Form ihrer Äußerungen bestimmt sind.

Die deutschen Lyriker von Luther bis Nietzsche. Von Prof. Dr. Ph. Witkop. 2 Bände. 2., veränd. Aufl. Bd. I. Geh. M. 14.—, geb. M. 16.—

„...In solcher Vollständigkeit und doch solcher Beschränkung besitzen wir kein Werk über Lyrik wie dieses, dessen Wert neben der wissenschaftlichen Bedeutung im Durchdringen der Materie mit dichterischem Einfühlen ruht. So werden die Namen zu lebenden Menschen, die durch die Wahrheit ihres Gefühls oder das Erkünstelte ihrer Dichtung uns nahetreten oder abstoßen." (Frauenbildung.)

Aus Weimars Vermächtnis

„Nichts vom Vergänglichen, wie's auch geschah! Uns zu verewigen sind wir ja da.

Im Sinne des Goetheschen Spruches soll in dieser Reihe zwanglos erscheinender Schriften versucht werden, das ewig Lebendige der größten Zeit deutschen Geisteslebens für Gegenwart und Zukunft fruchtbar zu machen. — Zunächst erschienen:

Schiller, Goethe und das deutsche Menschheitsideal. Von Prof. D. K. Bornhausen. Kart. M. 5.—

Will den Sinn wecken für den bleibenden Wert des Lebens der befreundeten Dichter in enger Arbeitsgemeinschaft, das in seiner Bedeutung für ihr Volk und die Menschheit auch für sie größer war als sie selbst. Die ihrer Poesie innewohnende Kraft, den Teil des Ganzen zu vergegenwärtigen, der in ihnen und uns Ewigkeit hat, gilt es fruchtbar zu machen für die Selbstbesinnung unserer Zeit

Lebensfragen in unserer klassischen Dichtung. Von Gymnasialdirekt. Prof. H. Schurig. Kart. M. 7.50

In dem Büchlein soll eine Brücke geschlagen werden zwischen den Lebenden und der Dichtung gezeigt werden, wie die Dichtung unserer großen Klassiker, die das Leben selbst ist, gefaßt in Reinheit und gehalten im Zauber der Sprache, auch heute noch wahren Lebens Quell sein kann.

Von deutscher Art und Kunst. Eine Deutschkunde. Herausgegeben von Studienrat Dr. W. Hofstaetter. 3., verb. Aufl. Mit etwa 40 Tafeln.

„Das Geheimnis dieses Buches liegt darin, daß es uns die Kraft und Weisheit im Allernächsten sehen lehrt. Es zeigt uns den Weg in unser eigenes Reich und Leben, in Land und Dorf und Haus der Deutschen. Das ist nicht wenig und zugleich ist es ein Weg in unbekanntes Land fast auch für die meisten unter unseren Gebildeten." (Histor. Zeitschrift.)

Zeitschrift für Deutschkunde. Jahrg. 34 der Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Begründet durch R. Hildebrand u. O. Lyon. Herausgegeben von W. Hofstaetter u. F. Panzer. 1920. 8 Hefte halbjährl. M. 20.—. Einzelh. M. 5.—

Unsere Muttersprache, ihr Wesen und ihr Werden. Von Geh. Studienrat Dr. O. Weise. 9., verbesserte Auflage. Geb. M. 4.—

Unsere Mundarten, ihr Werden und ihr Wesen. Von Geh. Studienrat Dr. O. Weise. 2., verb. Aufl. Geb. M. 4.50

Auf sämtl. Preise Teuerungszuschl. d. Verlags (ab Januar 1921 120%, Abänder. vorbeh.) u. d. Buchh.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Teubners kleine Fachwörterbücher

geben rasch und zuverlässig Auskunft auf jedem Spezialgebiete und lassen sich je nach den Interessen und den Mitteln des Einzelnen nach und nach zu einer Enzyklopädie aller Wissenszweige erweitern.

„Mit diesen kleinen Fachwörterbüchern hat der Verlag Teubner wieder einen sehr glücklichen Griff getan. Sie ersetzen tatsächlich für ihre Sondergebiete ein Konversationslexikon und werden gewiß großen Anklang finden." (Deutsche Warte.)

„Die Erklärungen sind sachlich zutreffend und so kurz als möglich gegeben, das Sprachliche ist gründlich erfaßt, das Wesentliche berücksichtigt. Die Bücher sind eine glückliche Ergänzung der Bände „Aus Natur und Geisteswelt" des gleichen Verlags. Selbstverständlich ist dem neuesten Stande der Wissenschaft Rechnung getragen." (Sächsische Schulzeitung.)

Bisher erschienen:

Philosophisches Wörterbuch von Studienrat Dr. P. Thormeyer. 3. Aufl. (Bd. 4.) Geb. RM 4.—

***Psychologisches Wörterbuch** von Privatdozent Dr. F. Giese. 2. Aufl. Mit zahlr. Fig. (Bd. 7.)

Wörterbuch zur deutschen Literatur von Oberstudienrat Dr. H. Röhl. (Bd. 14.) Geb. RM 3.60

Musikalisches Wörterbuch von Prof. Dr. H. J. Moser. (Bd. 12.) Geb. RM 3.20

***Kunstgeschichtliches Wörterbuch** von Dr. H. Vollmer. (Bd. 16.)

Physikalisches Wörterbuch von Prof. Dr. G. Berndt. Mit 81 Fig. (Bd. 5.) Geb. RM 3.60

Chemisches Wörterbuch von Prof. Dr. H. Remy. Mit 15 Abb. u. 5 Tabellen. (Bd. 10/11.) Geb. RM 8.60, in Halbln. RM 10.60

***Astronomisches Wörterbuch** von Dr. J. Weber. (Bd. 13.)

Geographisches Wörterbuch von Prof. Dr. O. Kende. Allgemeine Erdkunde. Mit 81 Abb. (Bd. 8.) Geb. RM 4.60

Zoologisches Wörterbuch von Dr. Th. Knottnerus-Meyer. (Bd. 2.) Geb. RM 4.—

Botanisches Wörterbuch von Prof. Dr. O. Gerke. Mit 103 Abb. (Bd. 1.) Geb. RM 4.—

Wörterbuch der Warenkunde von Prof. Dr. M. Pietsch. (Bd. 3.) Geb. RM 4.60

Handelswörterbuch von Handelsschuldirektor Dr. V. Sittel und Justizrat Dr. M. Strauß. Zugleich fünfsprachiges Wörterbuch, zusammengestellt v. V. Armhaus, vereid. Dolmetscher. (Bd. 9.) Geb. RM 4.60

* [in Vorbereitung bzw. unter der Presse 1926]

Die deutsche Malerei vom Rokoko bis zum Expressionismus

Von Prof. Dr. R. Hamann. Mit 362 Abb. u. 10 mehrfarb. Tafeln. Geh. RM 28.–, in Buckramleinen mit Golddruck RM 36.–, in Halbl. geb. RM 45.–

„Das Buch ist glänzend geschrieben, gliedert den ungeheuren und mannigfaltigen Stoff in übersichtlicher Art und legt Nachdruck auf manche bisher vernachlässigte Epochen, wie zum Beispiel die deutsche Malerei der Zopfzeit. Hamann beherrscht das Wort in außerordentlicher Weise; er versteht es, wie nicht viele, eine Epoche oder einen Künstler zu charakterisieren und plastisch hinzustellen. Geistreiche und treffende Vergleiche aus anderen Gebieten, Literatur, Musik, stehen ihm immer zu Gebot. Besonders zu loben ist die schöne Ausstattung. Die Bildbeilagen sind durchwegs ganz vorzüglich ausgeführt." (Neue Freie Presse.)

Marburger Kunstbücher für Jedermann

Neu erschienen: **Malerei der Goethezeit**

Sechzig ganzseitige Abbildungen mit einer Einleitung von K. Schauer. Kart. RM 4.—, in Leinen RM 6.—

Weiter liegen vor:

Griechische Tempel — Olympische Kunst — Tempel Italiens
Deutsche Köpfe — Deutsche Ornamente

Jeder Band m. 60 ganzseit. Abb. u. Einleit. kart. RM 3.—, in Leinen RM 5.—

Grundzüge der Deutschkunde

Herausgegeben von Stud.-Rat Dr. W. Hofstaetter und Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. F. Panzer. I. Band. Geh. RM 8.—, in Leinen geb. RM 10.—

Inhalt. Die Sprache. Die Schrift. Der Prosastil. Die Verskunst. Die Musik. Die bildende Kunst.

Nordlandhelden

Ein Sagenbuch von Hermann Eicke. Mit 10 Originalholzschnitten von Hanns Zethmeyer. In Leinen geb. RM 10.—

... Ein starker Dreiklang von Mannhaftigkeit, Wagemut und Treue.

Deutschland in den weltgeschichtlichen Wandlungen des letzten Jahrhunderts

Von Prof. Dr. F. Schnabel. Mit 16 Bildern in Kupfertiefdr. Geb. RM 9.–

Eine lebendig und fesselnd geschriebene Darstellung der deutschen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, in den Zusammenhang des weltgeschichtlichen Verlaufs gestellt, gesehen von einem Deutschen mit warmem Herzen für sein Volk, aber auch mit unbeirrbar klarem Auge für Schwächen und Fehler, mit sicherem Gefühl für das, was für immer vergangen, und das, was aus der Vergangenheit lebendig und wirksam geblieben ist und bleiben wird.

Die antike Kultur

in ihren Hauptzügen dargest. v. Oberst.-Dir. Prof. Dr. F. Poland, Dir. Dr. E. Reisinger u. Oberst.-Dir. Prof. Dr. R. Wagner. 2. Aufl. Mit 130 Abb. im Text, 6 ein- u. mehrfarb. Tafeln u. 2 Plänen. In Leinwand geb. RM 12.–

Bietet ein Gesamtbild der Antike als der sich in überreicher Entfaltung ausbreitenden Lebensgestaltung griechisch-römischen Geistes in Staat und Wirtschaft, in Wissenschaft und Kunst, Philosophie und Religion, Leben und Treiben.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Künstlerischer Wandschmuck

ngen
sche Haus
75×55 cm
55×42 cm
Geschmack-

mmerer.
- 1. Ostern,
RM 3.—.
hmen unter
RM 18.50.
RM —.65,

ellb. des vollst.
als Wandfriese
führ. erhältlich.
je RM 7.50.

blatt RM —.60
je RM —.50.
iel. Der Besuch.
Annäherungs-
rtstag.

zimmern
Zwei farbige
n. Jeder Fries
3.—
ind: „Die sieben
ur Wacht" und

Schrift
zu Kana,
RM 8.—.
4.50, als
RM —.75

igen
RM 5.—
RM 2.—
RM 2.50
RM —.50
RM 1.—

ten

Ausführ...
3 erhältlich.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

LG.
N 579
.YkN

223021

Nibelungenlied

Author Körner, Josef

Title Das Nibelungenlied.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU